Europäische Malerei im Kunstmuseum der Sozialistischen Republik Rumänien

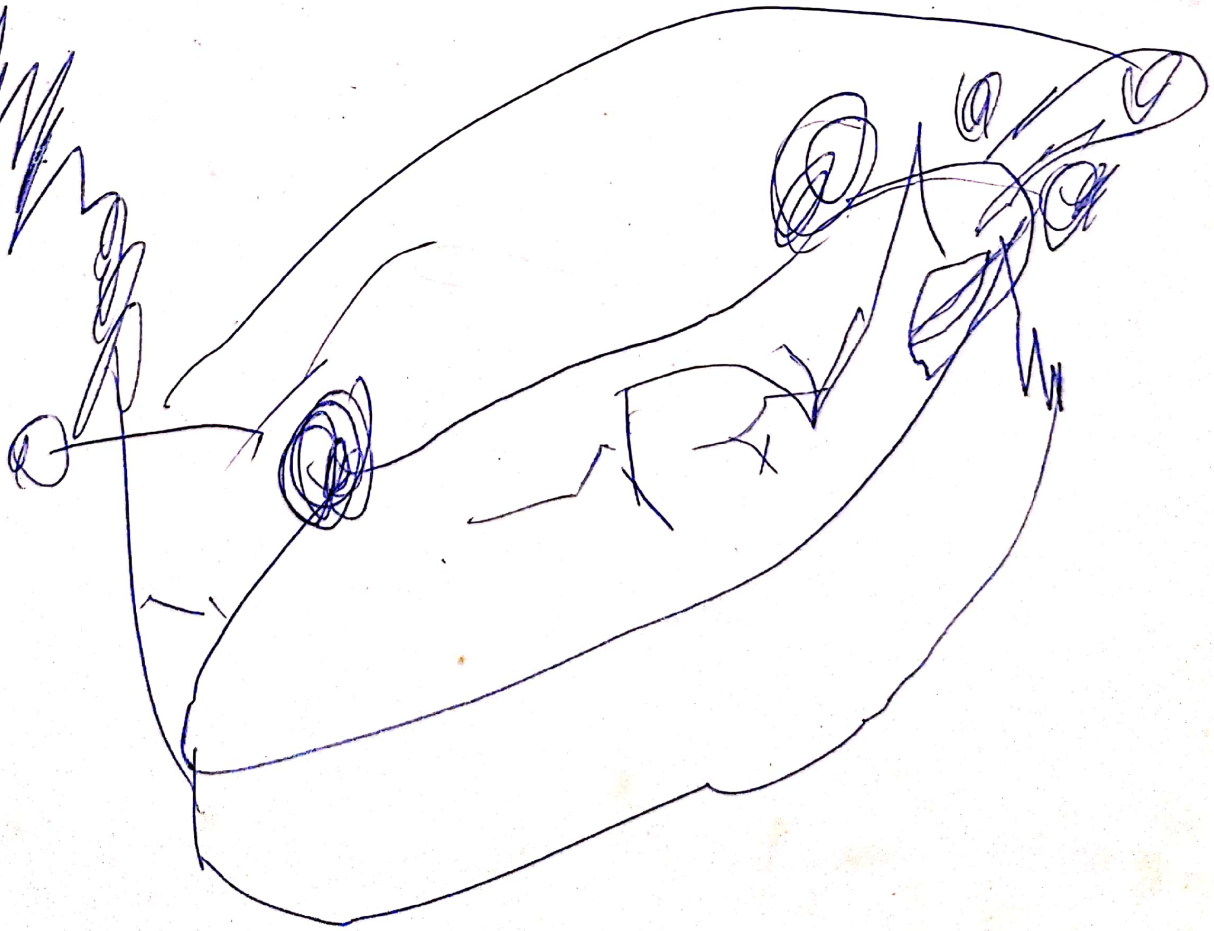
Scanned with OKEN Scanner

Verlag
Meridiane
București
1976

Scanned with OKEN Scanner

Europäische Malerei

im Kunstmuseum
der Sozialistischen Republik Rumänien

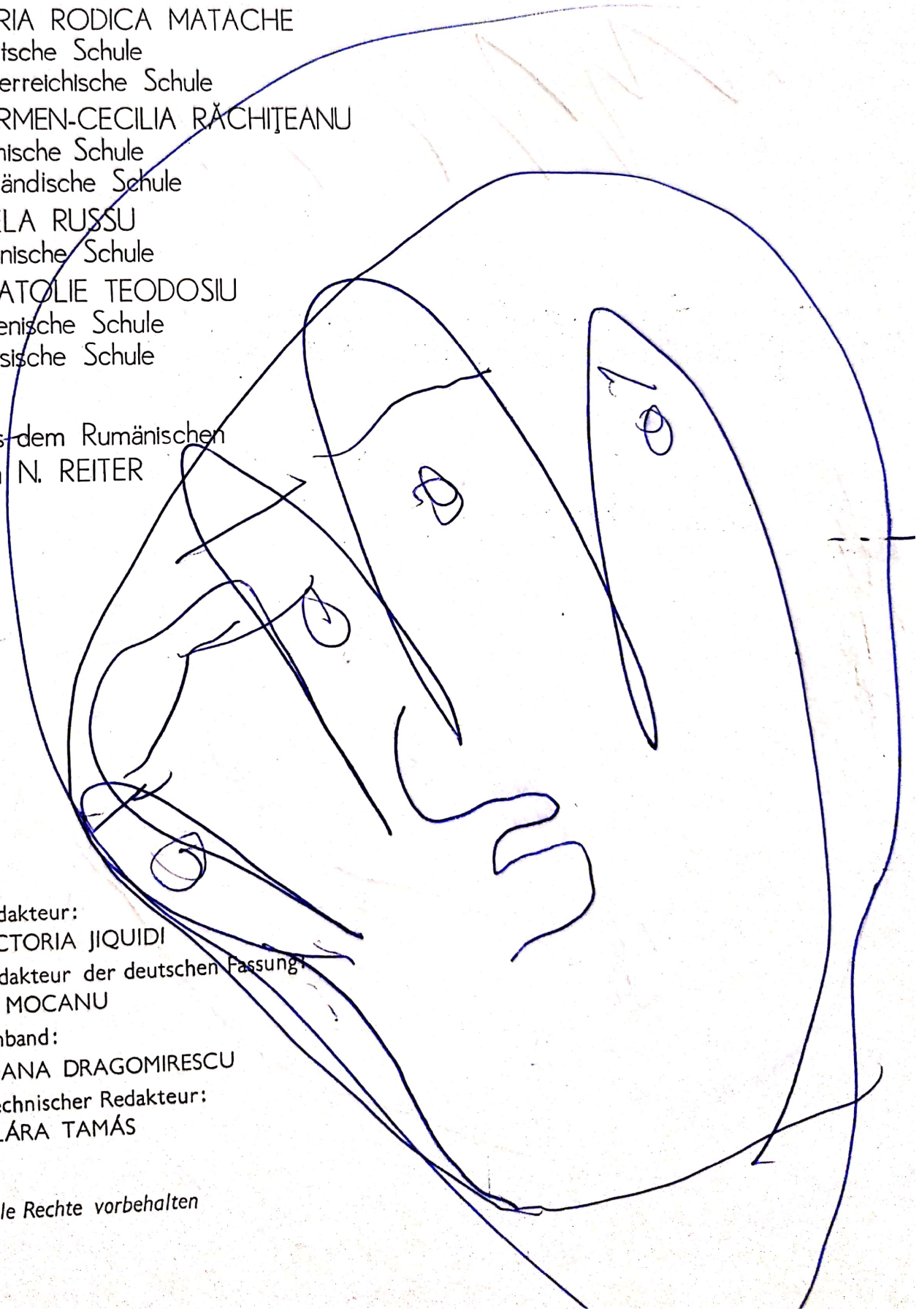


Scanned with OKEN Scanner

Vorwort:
ION FRUNZETTI

Mitarbeiter:
CRISTIAN BENEDICT
Französische Schule
MARIA RODICA MATACHE
Deutsche Schule
Österreichische Schule
CARMEN-CECILIA RĂCHIŢEANU
Flämische Schule
Holländische Schule
STELA RUSSU
Spanische Schule
ANATOLIE TEODOSIU
Italienische Schule
Russische Schule

Aus dem Rumänischen
von N. REITER



Redakteur:
VICTORIA JIQUIDI
Redakteur der deutschen Fassung:
E. MOCANU
Einband:
IOANA DRAGOMIRESCU
Technischer Redakteur:
KLÁRA TAMÁS

Alle Rechte vorbehalten

Scanned with OKEN Scanner

Das Museum — Fazit der Empfindsamkeit der Menschheit als Person

Das Museum ist nicht — und das weiß in unserem Jahrhundert intensiver Touristik jeder Reisende aus eigener Erfahrung, — *nur* (wie es 1826 Dinicu Golescu, einer der ersten Rumänen mit europäischen Ansichten, vielleicht sogar der „erste moderne Rumäne", wie man ihn auch hieß, sagte:) „eine Anhäufung sehenswerter Gemälde". Es ist auch das, aber zugleich viel mehr als das: ein Kern geistiger Ausstrahlung mit eigener Konfiguration. Wer das Privilegium hatte, die großen Museen der Welt, diese Kulturstätten alten Ansehens in Europa oder Amerika, denen verständlicherweise jene des asiatischen Orients oder afrikanischen Nordens entsprechen, kennenzulernen, wird wohl verstanden haben, daß — von einer Galerie zur anderen — nicht allein die Zahl der ausgestellten Werke oder ihre historische Bedeutung und ihr ästhetischer Wert die Gefühle des Besuchers zu beeinflußen vermögen sondern auch (oder: *vor allem*) die Elemente einer unwägbaren Affektivität. Wichtig ist insbesondere die Fähigkeit des betreffenden musealen Ensembles, im Bewußtsein des Besuchers auch etwas anderes als ein rein sportliches oder touristisches Interesse (wie in der Wendung: „ich hab' die Ermitage geschafft", als ob man sagen würde „ich hab' den Paring oder Retezat geschafft") oder nur pure Neugierde zu erwecken, reduziert auf die Erfassung von Neuigkeiten, die mit der Sensationslust, der Freude am Ungewöhnlichen und Kolossalen eng verwandt ist. Denn ausschlaggebend ist die Fähigkeit der Sammlung, sich dem Betrachter als organische Einheit darzubieten, die eine besondere Struktur, ihre spezifische Konfiguration, eine ihr eigene Art hat — *abgerundet*, wenn man so sagen kann —, vollkommen zu sein, wenngleich eine Kunstgalerie an sich einen selektiven, anthologischen Charakter hat und die Anthologie irgendwie zufälligen Charakters ist. Vital wie eine Seele versucht sie zu sein, vollkommen in der Art von Wesen, relevant für die innere Struktur des Menschen, der sie besichtigt.

Im Herzen der Haupstadt des sozialistischen Rumäniens, in einem neuen Flügel des Palais der Republik — erst Sitz des regierenden Fürsten, dann königlicher Palast, — in dem in den Jahren der Volksmacht gebauten Flügel also, gibt es heute — unter anderen Galerien des großen „Kunstmuseums der Sozialistischen Republik Rumänien" — eine am 20. Juni 1951 eröffnete Galerie für *europäische Kunst*. Im Kontext des musealen Patrimoniums unseres Landes stellt diese jährlich von hunderttausenden Kunstfreunden besuchte Stätte ein starkes Zentrum der ästhetischen Erziehung und Kulturpropaganda, einen Kern geistiger Ausstrahlung dar. Zweifelsohne kann das sehr vielschichtige Publikum, das an den großzügig und lichtreich gestalteten Bilderwänden entlangschreitet, deren rationelle moderne museale Konzeption eben jene Besucher staunen läßt, die an große Museen gewohnt sind (die oft unter dem Mangel an funktioneller Angemessenheit und an der Unantastbarkeit der Inneneinrichtung der prachtvollen alten historischen Paläste zu leiden haben), das Publikum also kann dankbar sein, daß dieses größte Kunstmuseum Rumäniens, das in dem eigens zu diesem Zweck errichteten und ausgestatteten Flügel des Neubaus eingerichtet wurde, keinen solchen Zwang erfahren mußte und sein Ausstellungsprogramm mit der Ungezwungenheit der Organismen entfalten kann, die sich in ihrer natürlichen Umgebung, ohne Einschränkungen entwickeln. Selbstverständlich wird die allmähliche Bereicherung der Sammlungen (die übrigens ziemlich rasch vor sich geht) auch eine Ausweitung erforderlich machen. Gegenwärtig bieten die vierundzwanzig geräumigen Säle im 2. und 3. Stock des Museums dem Schaulustigen während mehrerer schönen Stunden den nötigen Raum zu einer mehr als zufriedenstellenden Besichtigung — die,

Scanned with OKEN Scanner

zwar reich an Überraschungen, doch nicht mit optischen Erlebnissen überladen ist, auch nicht ermüdend und schon gar nicht kärglich, denn das Ausgestellte ist (wenngleich die Depots der Galerie ihre Ausstattung mit heute noch nicht zum ständigen Repertoire gehörenden Werten ermöglichen würden) hinreichend dicht und bietet geistige Nahrung auf allen Ebenen der bildenden Künste. Wer ihre Schwelle überschreitet, wird der Galerie europäischer Kunst im Kunstmuseum der SR Rumänien Vorzüge zugestehen, die sie achtungswürdig machen. Manche Besucher kommen immer wieder, um diese Galerie zu besichtigen. Die Sentimentalen, die über keine besondere Bildung in Sachen Kunst verfügen, bleiben nicht alle auf dem Niveau der Mona-Lisa-Anbeter stehen, die sich der Reihe nach den Blickwinkel so abschirmen, daß sie bald das linke und bald das rechte Auge der Dargestellten sehen, um aus eigener Erfahrung festzustellen, mit welchem Auge sie lache und mit welchem Auge sie weine, wie man ihnen — wer weiß, wer — erzählt hat, auch laufen nicht alle von einer Ecke des Saales in die andere, um zu beobachten, ob irgend ein berühmtes Bildnis der Renaissance einen „wohin immer man trete, anblickt". Manche Durchschnittsliebhaber erklimmen die Stufen der ästhetischen Satisfaktion bis zur Identifizierung eines Schauspiels im Sujet des Werks, so wie sie es im Alltag gern erfahren, oder eben eines festlichen, feierlichen, märchenhaften einmaligen Schauspiels. So entscheidet es sich dann, ob der Kunstbetrachter ein Anhänger des „Realismus" wird (obzwar jeder seinen eigenen Realismus hat und jenen, der seiner Lebenserfahrung nicht entspricht, ablehnt), oder ob er sich zu einer festlichen Auffassung vom Schönen entschließt, das, seiner Ansicht nach, von der Schlacke des Alltäglich-Prosaischen, von der Unbill des „wirklichkeitsnahen Schauens", wie es die ersteren verkünden, gereinigt werden muß.

Wenn sie aber das Niveau überschreiten, auf dem man durch ein Gemälde wie durch ein zur Welt geöffnetes Fenster ein Schauspiel sieht, dann können die Liebhaber der Museumskunst das Glück haben, jenseits und vielleicht auch unabhängig vom Museum, die Welt der Poesie zu entdecken: die, die jedem Künstler eigen ist, oder die Poesie einer ganzen Kunstrichtung, einer lokalen oder nationalen Schule, eines „Jahrhunderts" (übrigens ein bestreitbarer Begriff) oder bestimmter Dezennien eines Jahrhunderts, die poetische Vision, die für die eine oder die andere soziale Schicht typisch ist. All diese sind geistige Haltungen, die es heute noch gibt, da man sie uns vermittelt.

Wenn nun dieses „engouement", diese Eingenommenheit gegenüber der Poesie in der Malerei andauert, wenn der Kunstfreund sich bemüht, auch durch Lektüren, mehr über die Epoche der Kunstgeschichte zu erfahren, die ihn angesprochen und die er liebgewonnen hat, die ihn seelisch mitschwingen läßt, so wird auch eine Reihe von Freuden intellektueller Art durch das erneute Sehen der Werke hinzukommen. Er wird die Kunstwerke als „Wissender" wiedersehen, und die Tatsache, daß er sich die historischen Hintergründe und sozialen Bedingtheiten der Psychologie des betreffenden ästhetischen Agens (Kunstrichtung, Schule, Werkstatt, einzelner Künstler) bewußt machen kann, wird dazu beitragen, dem frisch Bekehrten zum „Laster des Schauens" durch größere Freude am Kunsterleben ein tieferes Verständnis des Werkes zu erschließen. Das Betrachten der Kunstwerke in einem Museum, in einer Sammlung oder in einer Ausstellung beschränkt sich nicht auf die Tätigkeiten des Intellekts und die Anhäufung von Kenntnissen wie bei der Lösung von Gleichungen verschiedener Grade, die ohne vorherige Kenntnisse in Algebra, Arithmetik und Geometrie unmöglich ist. Im Museum kann es vorkommen, daß ein Besucher die genaue seelische Entsprechung jenes Werkes entdeckt, von dem es heißt, daß es am schwersten erfaßbar ist, und so — ohne Nachhilfestunden in Mathematik — eine Gleichung mit mehreren Unbekannten löst. Sollten wir Benedetto Croce Recht geben, dann stellt der ästhetische Geschmack jeden dem Genius gleich, an dessen Werk er Freude findet. Es gibt Kunst-Empfänger, die über höchste Fähigkeiten für den Genuß der Künste verfügen, und solche, die weniger oder gar nicht begabt sind. Den einen wird die ästhetische Erziehung nur zur nötigen Begründung der Geschmacksurteile dienen, die sie implizite fällen, wenn ihnen vor einem Kunstwerk plötzlich, im Überschwang, Ausrufe entschlüpfen, selbst wenn es nur Interjektionen, Klänge und keine Sätze sind!

Durch die Aneignung eines angemessenen Kriteriensystems, das auf einer Auffassung vom Schönen beruht, kann das Geschmacksurteil zum Werturteil erhöht werden. Der Kunst-Empfänger wird die Interjektionen durch Aussagen ersetzen, sich also über den Gegenstand seines Urteils, das Kunstwerk — innerhalb eines bestimmten Bezugssystems — gültig ausdrücken. Doch dies ist alles. Wenn es ganz bestimmt ein mehr an Kommunikation bedeutet, können wir jedoch nicht ebenso sicher sein, daß eine zum Ausdruck gebrachte Empfindung unbedingt auch eine höhere oder tiefere Empfindung ist. Es ist nicht auch ein *Mehr* an Empfindung!

Nicht auf die leidenschaftlichen Betrachter von Werken der bildenden Kunst will ich mich hier beziehen, auf die „Verbraucher" der Museen, die auch Verbraucher von Büchern über Museen, Sammlungen und Sammler, über Mäzene und Künstler, über Schicksale von Werken und berühmte Fälschungen usw. sind. Dieser Kategorie gehörte auch ich an, noch bevor ich ein Spezialist der Kunstkritik und der Kunstgeschichte geworden bin. Die Gefahr des gelehrten Schauens ist der Professionalismus. Mein Professor George Oprescu pflegte zu sagen, daß man zum Schmied werde, indem man mit dem Hammer zuschlage („À force de forger, l'on devient forgeron. . ." — wiederholte er das französische Sprichwort, das zu ihm paßte). Viele Sammler, die anfangs von der rein ökonomischen Notwendigkeit der Investition zur Anhäufung der Kunstwerke getrieben werden, lesen gleichzeitig auch Bücher über Kunstge-

Scanned with OKEN Scanner

schichte, um ihr Geld nicht in wertlose Werke zu stecken und entdecken dann plötzlich, daß die gesammelten Gemälde, außer ihrem Wert als „unentwertbare künstlerische Valuta", auch einen geistigen Wert haben.

Auch auf die Fachleute, die keine Sammler sind, lauern Gefahren, andere eben als die Gefahr der Substitution des *Wertes* durch den *Preis*. Ich hatte, leider, Gelegenheit zu beobachten, wie „Fachleute" in verschiedenen großen Museen an Werken, die doch Lebewesen sind, vorbeigehen, imstande, diese „banalisierten" oder „gemeinen" Produkte ästhetischer Tätigkeiten aus der Vergangenheit der Menschheit zu ignorieren, um dorthin zu eilen, wo Arbeiten zweiten, siebten, zwölften, neunundzwanzigsten oder siebenundsiebzigsten Ranges von der Hand irgend eines geringen „faiseur de tableaux" ausgestellt sind, um sie eifrig zu studieren. In Dresden, im selben Saal, in dem man Giorgiones *Schlummernde Venus*, Raffaels *Sixtinische Madonna* und Tizians berühmtes Werk *Der Zinsgroschen*, das den Ausspruch *Redde Caesari quae sunt Caesaris* (Gib dem Cäsar, was des Cäsars ist) illustriert, sieht, — ging ein Kollege, ein leidenschaftlicher Kunsthistoriker, in aller Eile an ihnen vorbei, um die Zeit nicht zu verlieren, die er brauchte, um sich auf dem Selbstbildnis eines Schweizers die orientalische Tracht anzusehen, an deren Pelzen jedes Haar gemalt war, weil der auch in den Rumänischen Fürstentümern gewesen, wo ihn die Bojarenkaftane stark beeindruckt hatten. Die verzehrende Leidenschaft des Forschers für den wenngleich geringen Gegenstand seines gegenwärtigen Studiums darf offensichtlich nicht ins Lächerliche gezogen werden. Sie hat ihren Wert im Grundstoffwechsel einer Kultur, ist aber eine Leidenschaft des Verstandes, gleichzustellen der Hingabe des Forschers im Bereich der Chemie, der Physik, der Biologie oder der Kristallographie, und nicht einem Gefühl, das vom Pathos der Begegnung mit der glühenden Eisflamme menschlichen Geistes heimgesucht wird, den man allzeit brüderlich und ewig empfindet. Zwar habe auch ich viele Jahre lang an solchen Gebrechen gelitten, an Leidenschaften, die mich, beispielsweise im Brukenthalmuseum, nichts anderes als die Rantäten in der Art der absonderlichen Landschaften eines Gillis de Hondecoeter sehen ließen, die doch so gering sind gegenüber den erstrangigen Werken, die den Ruhm des Museums zu Sibiu ausmachen, — aber ich ziehe heute, im Alter von fast sechzig Jahren, einen Ignoranten in Sachen Kunstgeschichte, der ergriffen vor einem Werk steht, selbst wenn es ein mittelmäßiges ist, einem *scienziatto* vor, der unfähig ist, mit der Musik der Malerei mitzuschwingen und Themen oder Titel eines künftigen Katalogs oder einer ultrawissenschaftlichen, lebenslang erarbeiteten Monographie sucht. Diese sind im Grunde genommen sehr nützlich, das sehe ich ein, aber ich kann es mir nicht verkneifen, die Sache als einfache Beschäftigung des Verstands zu betrachten.

In den großen Museen der Welt, die ich im letzten Jahrzehnt, in einem Alter der längst erlangten Reife, Gelegenheit hatte, zu besuchen — ich sage es mit Dankbarkeit —, war ich glücklich. Dieses Glück empfand ich viel weniger als Forscher der Kunstgeschichte, der im unmittelbaren Kontakt mit dem lebendigen Werk einige vorwegnehmende Intuitionen prüfen kann, sondern als Unwissend-Wissender, der erschauert, wenn ihn ein günstiges Schicksal vor die Wunder stellt, die den Blumen der Wiese und den Edelsteinen des Erdinneren gleichen, den Wundern dieser unerschöpflichen irdischen Welt, in der, so viele Menschen es sich auch zur Aufgabe machen mögen, die Schätze der Natur zu zählen, doch nur der Funken einer plötzlichen, unvorbereiteten, unmittelbaren und überraschenden Begegnung der kindlichen Seele eines jeden mit der Seele der Dinge die Gewißheit der Blutsverwandtschaft vermitteln wird, die es zwischen dem Wesen des Menschen und der tiefen Substanz des Universums gibt.

Die Begegnung mit dem enzyklopädischen Reichtum an „Formen des Geistes", die wir in einem Museum erleben, ist der Begegnung mit dem Symboldickicht gleichzusetzen, das die erlebte Welt darstellt. Wir haben es uns angewöhnt — die Theorie der bildenden Künste, die im letzten Viertel des vergangenen Jahrhunderts geboren wurde und sich in unserem wie ein wunderkräftiger Märchenheld entwickelt, lehrt es uns — wir haben es uns angewöhnt, jedes erlebte menschliche Gefühl an ein visuelles Symbol zu knüpfen, und in Zuge der Wiederentdeckung dieser visuellen Symbole in den Werken der bildenden Kunst lassen wir vor unserem geistigen Auge alle Emotionen, die das Leben uns brachte, alle erlebten Gefühle, die um den Triumph oder die Bezähmung unserer Leidenschaften geführten Schlachten, den schwer erlangten Frieden zwischen Geist und Seele, zwischen dem rationell geleiteten Willen und den rohen, instinktmäßigen Impulsen wie Soldaten bei der Parade vorbeimarschieren. Ich sehe einen Kinderkopf von Greuze, und wenn ich kein Kunsthistoriker des 18. Jahrhunderts in Frankreich bin und auch nicht die Vorurteile eines Diderot teile, der diesen Künstler über alle anderen Maler seiner Zeit stellte (weil er bestimmte Thesen der Aufklärung, die bürgerliche Revolution vorbereitende Thesen, deutlich machte), so finde ich in meiner Seele, die das schon oft erlebt hat, jene Emotion wieder, die einen beim Betrachten dieses Wunders erfaßt: zu sehen, wie das Selbstbewußtsein im Menschen sprießt. Habe ich dieses Kinderbildnis von Greuze denn ebenso gern wie die Tulpe aus einer holländischen Ausstellung von Meisterwerken ihres jahrhundertealten Gartenbaus? Es ist nicht biologisches Gelingen allein in der Schönheit eines Aktes! Da ist auch meine ganze Welt mit all ihrem Erschauern — von der Pubertät bis heute — vor der unbefleckten und unbefleckbaren Reinheit eines Frauenkörpers im hochzeitlichen Alter, am Apogäum ihres Kreisens um die Sonne unserer irdischen Existenz, die Liebe heißt, und diese emotionale Welt ist eine menschliche Lebensweise: meine Art, liebend menschlich zu sein, eine von zwei Existenzquellen zugleich, der rein biologischen und der geistigen, herrührende Lebensweise.

Scanned with OKEN Scanner

Jedes Gemälde, jedes künstlerische Festhalten eines visuellen Symbols unserer Gefühlswelt ist irgendwie eine *Hieroglyphe*, ein *Hierogramm*. Das Hierogramm, dies „heilige Zeichen", drückt durch ein der Welt sinnlicher Erfahrungen entlehntes konkretes Symbol einen verborgenen Sinn aus, einen tieferen Gehalt, eine „Information" (würde man heute sagen) bezüglich einer Realität, die in der Auslegung der Alten eine Doppelgängerin der erlebten Realität war, deren Ebenen sie verdoppelt: im Sinne ehemaliger Geheimlehren heißt es, in die Darstellung der sichtbaren Welt sei ihr okkulter Saum miteinbegriffen. Jene Realität, die in ihrem Sinne „echter" ist als die konkrete und die die sichtbare säumt, überdauert mit Hilfe der Malerei durch das Bild *(ikos, ikonos)*, durch die „Ikone". Wir sollten ja nicht glauben, daß wir heute durch die Kenntnis der Physik, Mechanik, Algebra, Astronomie, Kybernetik und Trigonometrie die Mythologie überwunden hätten!... Im Gegenteil! Die Mythologie des 20. Jahrhunderts ist stark, wenngleich sie auf die Symbole der herrschenden Realitäten unserer Zeit, die alle meßbar sind, reduziert ist: Geschwindigkeit, Lebensstand, (privates oder kollektives) Besitztum, Produktion, Konsum, Warenzirkulation, Warenverteilung, in verschiedenen Systemen, die zwar verschieden sind, doch gleichermaßen gemessen und meßbar.

Das Museum bietet vor allem die Abbilder der Mythologien vergangener Zeiten. Die Kunststile, eher Epochen der Geistesgeschichte als Periodisierungen der Geschichte ihrer materiellen Zivilisation, verzeichnen die Schichtung der affektiven Symbole. Diese sichtbar gewordenen Schichten werden präferentiell gehandhabt und bringen gewisse präferentielle Hierarchien der seelischen Zonen zum Vorschein. Wir, geborene Rumänen, Polen, Kopten, Berber oder Madagassen des 20. Jahrhunderts werden auch im 21. Jahrhundert wissen, wie die als Italiener, Flamen, Holländer, Spanier, Franzosen, Deutsche, Russen oder Engländer und Amerikaner Geborenen in anderen Jahrhunderten gelebt haben. Wie? Indem wir volens-nolens eine Bestandsaufnahme ihres Bildrepertoires machen, Einsicht nehmen in den Kodex der visuellen Symbole für ihre Gefühle, die jeder Künstler anders gestaltet. (Im großen ganzen ist es jedoch — leicht nachweisbar — derselbe!) Erst nachdem dieser erste Prozeß abgeschlossen ist, können wir zum Verständnis der individuellen Abwandlungen innerhalb der kollektiven, historischen Mythologien schreiten, — der Varianten, die Abarten der Gattungen bilden, die ihrerseits danach streben, Gattungen zu werden — wie das auch in biologischen Bereichen geschieht.

Die Haupteigenschaft einer gut angelegten Museumsgalerie mit universellen Werten, ihr hervorragender Charakter, ist nicht unbedingt vom hohen Preis der ausgestellten Werke abzuleiten, wenngleich wir uns nie davon abhalten konnten, eine Kunstsammlung auch nach der zahlenmäßigen Abschätzung ihrer Werte zu beurteilen. Der Wert einer Galerie beruht auf dem grundlegend organischen Charakter der Beziehungen, die zwischen ihren Werken hergestellt werden können, auf der Art, in der sich diese Werke gegenseitig ergänzen, um ein lebendiges Ganzes zu schaffen. Die Vortrefflichkeit einer hinreichend großen Zahl von seltenen Werken (unter vielen anderen nichtssagenden oder ganz einfach bizarren, merkwürdigen oder durch ihre geistige Ungleichheit, durch den Mangel der *Kategorie*, der sie als Muster, als Individuen dienen könnten, ungewöhnlichen) bewirkt, daß das für den Gründer äußerst kostspielige, der Stadt Madrid hinterlassene Museum des Lazaro Gualdiano, beispielsweise, weder was den Preis noch was den geistigen Wert betrifft — mit Ausnahme einiger kleiner außerordentlicher Werke Goyas und einiger wahrhaft verblüffender mittelalterlicher Raritäten — Gleichwertiges findet. Der Louvre ist selbstverständlich viel reicher als der Prado, doch nach einem Besuch im Museo del Prado ist jemand, der — auch ohne ein Kenner vom Rang Eugenio d'Ors' zu sein — irgendwie empfindsam ist, doch, ich weiß nicht wie, organisch erhöhter, verzweigter und in der Laubkrone abgerundeter, wie ein im südlichen Licht gereifter Baum nach einer milden und großzügigen Jahreszeit wie der spanische Sommer. Während im Louvre, in dem sich Schätze aus sieben Jahrtausenden in eindrucksvollen Zeitschichten dem Blick anbieten, oder in der Londoner National Gallery der Besucher der Wochen bedarf, um unter der Menge heterokliter Eindrücke nicht — wie von einer Springflut erdrückt — zusammenzubrechen, und ihm jene „3 Stunden", die der spanische Essayist im Titel seiner Arbeit erwähnt, kaum ausreichen würden, um das Kartenbild eines Itinerariums von mindestens zwanzig Tagen zu entziffern! Kolosse wie die Ermitage schüchtern ebenfalls ein. Doch in jeder dieser riesigen Aktionen des Ausverkaufs von durch Kunst vergegenständlichtem Geist können wir, um sie nicht als Mausoleen mit Kulturreliquien zu erleben, mit Geduld, Wissen, Selektivität und Geschmack die uns reservierte Kabine entdecken, nicht um ewig neben den Pharaonensärgen der im Laufe der Zeit scheinbar verkohlten Schätze zu schlafen, sondern um — in der Isolierung eines kleinen Raumes, den wir uns heimisch einzurichten verstehen — die vom transatlantischen Koloß gebotene Lustfahrt zu genießen.

Ebenso wie in Museum-Städten wie Florenz, Venedig, Siena, Rom, Granada, Toledo, Paris, Prag, Wien, Dresden, Leningrad, Krakow, Kyoto kann man auch in unserem Sighişoara, unabhängig von der Größe, nicht alles sehen, alles behalten, alles erleben. Wenn die Kunst ein Mittel ist, das dem Menschen zur (affektiven) Inbesitznahme der erlebten Welt dient, so kann die ästhetische Kontemplation, diese Aneignungsmöglichkeit der von anderen Leuten erarbeiteten Art der Inbesitznahme der Welt durch das Individuum, nicht den Anspruch erheben, jedem Kunst-Empfänger die Schlüssel zu allen

Scanned with OKEN Scanner

Räumlichkeiten des unendlichen Labyrints der Kunst zu liefern. Selbst nach dem ich ein ganzes Leben mit dem Aufschließen aller Türen der Geschichte der visuellen und literarischen Künste verbracht habe, bin ich doch nicht imstande, *wann-immer welchen-immer* ihrer Bereiche zu betreten. Wir erleben alle unsere Madrigal-Tage und Tragödien-Tage, unsere Dom-Stunden und Zirkus- oder Music-hall-Stunden, wir alle haben unsere Augenblicke des Infernos und unsere Jahrmarkt-Augenblicke, Momente des In-die-Knie-Fallens auf einem Kleefeld und des Schlafens in frischen Heuschobern, des Badens in stinkigen Teichen und in vom Schein des Seelenfriedens vergoldeten Kristallwellen. Wir alle haben vom Regenbogentau und von den eitrigen Ausflüssen der Waldhexen-Ställe getrunken, doch nur wenige erwarben sich — wie der Sagenheld — einen Pegasus oder eine traumschöne Fee. Die meisten von uns gingen an der Erscheinungsfülle des Lebens — an diesen Masken der Welt — vorbei und ignorierten die tiefen Kräfte, die sie so erscheinen lassen, wie sie erscheinen, wir knüpften aber unsere Gefühle an ihre Bilder — seien sie Täuschung oder nicht. Wer die tief-ernste Musik Andreescus erhört hat, für den wird jedes Naturbild, das seinen kargen typischen Landschaften gleicht, wie jener Feldweg auf dem Bărăgan durch die ins Unendliche, zu den Enden der bleiernen Himmelsplache strebenden Kornfelder, die Musik der Malerei des mit 32 Jahren verewigten „Alten" spielen! Ein in der Ebene lebender Rumäne wird die durch das Symbol der öden Ebene unter dem öden Himmel vermittelte, diesem Maler-Poeten liebe Lebensweise leichter ergründen als ein an alpine oder rheinländische Flußlandschaften gewöhnter Deutscher. Hindert uns aber jemand, uns, die Poesie-Empfänger aus der Donauebene, Ajwasowskis *Ararat* (aus dem Erewaner Museum) oder die Landschaften aus dem Felsengebirge (den Rocky Mountains) der kanadischen Maler zu verstehen, nur weil manche von uns die Wirklichkeit, die hier gestaltet wurde, nie gesehen haben? Altdorfer und Baldung-Grien hinterließen uns die symbolischen Vorbilder einer alpinen Mythologie, aus der unsere Empfindsamkeit, die der Menschen des Hügellandes und der Ebene, sich sehr gut bergende Höhlen für eine Stunde, einen Augenblick, eine Jahreszeit oder ein Leben der Hibernation machen kann. Ich habe die Alpen nicht zu Fuß bestiegen, kann mir aber vorstellen, daß ich vor ihrer außerirdischen Schönheit ebenso staunend stehen würde, wie es uns Jodocus de Momper in seinen phantastischen Untersuchungen oder Pieter Bruegel d. Ä. selbst zeigen. Auch habe ich in den nordischen Wäldern keine Wildschweine und Hirsche unter riesigen Eichen gejagt, meine Seele kann aber ein Halali mit lärmenden Treibern sein wie in Roelant-Savery oder Gillis Coninxloo. Ich entdecke in einer Vedute Bernardo Bellottos (des zu Unrecht Canaletto genannten, denn nicht er ist Antonio Canal, der Erfinder des Genres) eine Form von geographischer Alveole, die einer mir eigenen Art der — spezifisch nuancierten — seelischen Tätigkeit angemessen ist, selbst wenn dem großen Landschaftsmaler nacheinander Venedig oder Dresden, London oder Warschau dnrch ihre in einer für den Künstler eigenen Perspektive identisch verteilten Ebenen als Pretext dienten, so daß jemand auch heute noch einwenden könnte, daß es reale Ansichten sind und nicht Phantasiegebilde, in die ich, wie eine Bienenkönigin, die für meine blinden — nichtfestzusetzenden und unsichtbaren — Gefühle typische larvale Formen gebärenden Eier hineinschmuggeln könnte. Ich fühle mit mit der Madonna des Orazio Gentileschi aus dem Bukarester Museum, um in mir all das wachzurufen, was zärtliches Gefühl des seelischen Weiterlebens in einem Kind bedeuten kann, auch wenn ich keine Frau bin (und, wie es der Dichter abgewandelt sagt: „Oh ja, bestimmt auch keine Mutter!"). Jedes Gemälde ist eine Falle für die Seele. Bin ich vor dem Akt einer venezianischen Diana des Marco Liberi aus der Galerie europäischer Kunst des Bukarester Museums wie Endymion verwundbar, nur weil sie meinem erogenen Typ entspricht? Oder ist sie vielleicht das Abbild eines Ideals der Menschheit als Gattung, das diese — seitdem es Leben gibt — in hunderten und tausenden Exemplaren sucht? Oder ist was anderes im Spiel? Ich frage mich: ist der ideale Kunst-Empfänger ein Abraham, jahrhundertealter Gatte Sarahs, ein Mensch, der immer und ewig in den bestehenden Formen einer monogamischen Bindung leben wird, mit einem einzigen Werk-Typ? Oder ist er vielleicht Lot, der sein Paar (ich meine ästhetisch: ein Kunstwerk-Paar!) in den ihm entsprungenen Wesen, in seinen Töchtern, in den von ihm geborenen Lebensformen findet? Und die ihm ähnlich sind? Oder ist er Don Juan, der sein Paar in allen Wesen entgegengesetzten Geschlechtes sucht, und es anscheinend auch findet — für einen Augenblick, für eine Stunde, für einen Tag, aber immer wieder ein anderes, ohne daß er sich je binden könnte?

Die ästhetische Freude ist aber offensichtlich viel komplexer, und weder der standhafte Abraham, noch der schwankende Don Juan, der unverbesserliche Verführer ja nicht einmal Jauffre Rudel, der Troubadur, der bis zum Tode treue Liebhaber einer fernen Prinzessin, die er zwar nie gesehen doch immer geliebt (eine Form des Narzißmus, wie auch die Tat des blutschänderischen Lot) — keiner von allen kann als angemessenes Symbol dienen.

Der Mensch, der Kunst genießt, ist jedoch auf keinen Fall dem Omnivoren gleichzusetzen, der immer alles und in jeder Menge gierig verschlingt, aber auch nicht dem Vegetarier, der vor den Folgen einer sogenannt „sündhaften" normalen Verpflegung Angst hat, weil er seine Sterilität als ein wünschenswertes, edles, soterisches, die Seele von der grob-tierischen Struktur des Sensorialismus erlösendes Ziel betrachtet.

Es gibt viele Arten, sich der Kunst zu erfreuen und den Kontakt mit ihr zu erstreben — Kunst-Konsument zu werden. Es gibt aber nur eine Art, sie zu lieben: indem man sich an das Kunstwerk

Scanned with OKEN Scanner

wie an eine Person, wie an einen Mitmenschen wendet. Indem man den Strom gegen den Strom schwimmt, wo es um die allgemeine Verdinglichung der Beziehungen zwischen Mensch und Welt geht. Indem man sich der Strömung der Interessen entgegenstellt, vom Individuum zu den Objekten, den Lauf des Wildbaches emporklimmt, der im Sumpf der Gegenständlichkeit gescheitert ist, nach dem er lebendiges Wasser war, das einem menschlichen Herzen entsprang, im Rhythmus eines Herzens schlagend. Im Rhythmus, den das Geisteskonzentrat, das jedes Kunstwerk ist, deinem Herzen gibt. Den du, unter dem Einfluß des blutsverwandten Werkes, am Ende erneut aufleben lassen kannst, im Abbild einer wiedergefundenen Persönlichkeit, die dir entgegentritt als geschätzter Nächster, als geliebter Mensch, als „deinesgleichen", Fleisch vom lebendigen Fleische der vor Sehnsucht nach Kommunikation, nach dem „andern", nach dem „nächsten", nach „dem süßen Wesen Du!" glühenden Seele.

In sehr jungen Jahren habe ich in einem Brief die physikalische Metapher der „kommunizierenden Gefäße" als Symbol der Liebe verwendet. Im Alter setze ich die gleiche Metapher für die ästhetische Kontemplation ein. Das Kunstwerk stellt ein gleich hohes Niveau zwischen dem Wasser des ausstrahlenden Feldes und dem Wasser des aufnehmenden Feldes her. Ist es denn wenig, daß einem die Chance geboten wird, ein Rembrandt oder ein Bach zu sein? War es denn für Rembrandt oder Bach, zu ihren Lebzeiten, wenig, daß etwas auch in mir, nach hunderten von Jahren, ihre Existenz gewährleistet? Dieses „etwas" ist die Kunst, das Abwehrsystem gegen den Tod.

Ich wünschte mir keine andere Unsterblichkeit! Weil ich jedoch kein Künstler bin sondern nur ein Kunst-Empfänger (denn der Kritiker ist auch nur Publikum auf höherer Ebene), verbeuge ich mich vor dem Schicksal, das mir, als Entgelt meiner Bescheidenheit, mich für geringer zu halten als die Kunstschaffenden, den Rettungsring der ästhetischen Rezeption zuwirft, durch den ich mich mit den genialen Männern verbunden fühle, mich bis zu ihnen erhebe, mich in sie umsetze, durch Osmose an der Dichte und Konzentration ihrer Säfte teilhabe. Bis man in mir das Künstlertum, nach dem ich strebe, entdecken wird, rettet mich die Dynamik dieser kommunizierenden Flüssigkeiten aus dem Zustand der Amorphie. Und dann bin ich hoch wie El Greco, und leidenschaftlich wie Ribera, und ein sündenhafter Verdammter wie Michelangelo da Caravaggio, und grotesk wie Adriaen van Ostade, und tragisch wie Brouwer in meiner Groteske, und edel wie der unglückliche van Rijn. Bietet uns denn die Bukarester Galerie der europäischen Kunst genügend Möglichkeiten, auf dem Niveau hoher geistiger Existenzen unser Menschsein zu vertiefen, oder nicht? Denn anders bleibt sie — wie viele visuelle Freuden sie uns auch bieten würde — nur eine „Anhäufung sehenswerter Gemälde", wie Dinicu Golescu sagte, sonst nichts.

Ich habe sie immer für eine Zusammenfassung des Kosmos gehalten, unvollendet als Zusammenfassung eines unvollendeten Kosmos, doch nicht weniger beachtenswert in ihrer Absicht — wie jedes andere Museum — uns durch alle geistigen Hypostasen der kollektiven Biographie der menschlichen Gattung zu führen. Können wir die „Menschheit als Person" durch eine Kunstgalerie erfassen? Das wäre das Ideale!

Ist das erste Stadium der Aufnahmefähigkeit gegenüber der bildenden Kunst überwunden, das durch die Gewohnheit des Kunst-Empfängers definiert werden könnte, das gesehene künstlerische Bild mit dem von ihm geschilderten Ereignis gleichzustellen, als hätte der Maler keine andere Rolle gehabt, als unter den Ereignissen der sichtbaren Welt zu wählen und das gewünschte festzuhalten; — sind dann auch die Etappen des zweiten Stadiums durchschritten, das in der Erkenntnis des Symbolwertes unserer eigenen Gefühle besteht, des Wertes den jeder Teil der sichtbaren Welt für sich beansprucht, dem gegenüber wir uns im Laufe unserer Lebenserfahrung spezifisch empfindsam verhalten haben, so vermögen wir — in einem unterschiedlichen Zeitraum der Empfangspraxis, dessen Dauer vom Empfänger abhängt — auch das Interesse des intellektuellen Spiels um die Enthüllung der sukzessiven, sozusagen ins Bild „teleskopierten" Bedeutungen zu konsumieren. Der Gedanke des Miterlebens aller Schichten des Seelenlebens, die an der Gestaltung des Bildes teilhaben, und der Enthüllung der immer tieferen Bedeutungen des Sujets, das anscheinend identifizierbar ist mit dem Realitätsausschnitt, den der Künstler durch die Mittel seines Handwerks wahrscheinlich verewigen wollte, gewinnt viele Betrachter. Dieser Gedanke bildet übrigens auch die Grundlage einer Art von Kritik, deren Vertreter und Koryphäen — Erwin Panofski, Aby Warburg, Gombrich — heute vielgenannt und „en vogue" sind; es ist dies die ikonologische Kritik. Diese Enthüllung sukzessiver, stratifizierter Bedeutungen unter dem streng genommenen Sinn des durch das Werk „illustrierten" Sujets, ist ein typisches Beispiel von intellektuellem Spiel, doch die Leidenschaft, die ein solches Spiel entfachen kann, geht viel weiter als das Interesse für ikonographische Untersuchungen. Ich werde es nie vergessen, daß selbst ikonographische Bestandsaufnahmen einen Gelehrten töten können, wie es 1970 der Tod des Lucien Rudrauf beweist; der bejahrte Kunsthistoriker befand sich, nach einem Jahr unmittelbarer Forschungen in mehreren Ländern Europas, weit von seinem Geburtsland Frankreich, in der Tschechoslowakei, um alles zu erfahren, was mit der Geburt der Jungfrau in Beziehung steht — hatte er mir während seines Aufenthalts in Rumänien gesagt. Und dieses neue ikonographische Thema, nach dem Thema der *Pilger von Emmaus*, dem er in allen Hypostasen und auf allen Breitengraden nachgespürt hatte, stellte für den Gelehrten vom Pariser Nationalen Forschungszentrum nur eine sportliche Wette dar. Der Einsatz

Scanned with OKEN Scanner

war das Leben selbst, das physische Dasein des Forschers. Das Überschreiten der deskriptiven Bestandsuafnahme, der einfachen Feststellung, durch die Ausweitung der Analyse bis zu den kulturellen Beziehungen, die zur subtextuellen und kontextuellen Entschlüsselung der Textur des Sujets nötig und den Methoden eigen sind, die den Komparatismus stützen können, setzt beim Empfänger der bildenden Kunst Kultur voraus, eine vielseitige und umfassende Information und Ausbildung, zugleich auch methodische Strenge, die imstande ist, die historischen, soziologischen, psychologischen und die eigentlich philosophischen Informationen, die zur Deutung gehören, logisch miteinander zu verknüpfen.

Diese Art Komparatismus gelangt jedoch nur bis zur Feststellung der *Bedingungen*, unter denen die künstlerischen Typologien auftreten können, *nicht* aber auch zur Entzifferung der *Stilstrukturen* selbst, auf denen diese Typologien beruhen. Das letzte Niveau philosophischer Verallgemeinerung, auf das ein Kunstkritiker und -historiker und zugleich Ästhetiker Anspruch erheben kann, ist das der Herstellung notwendiger Beziehungen zwischen dem Bestand an Stilstrukturen, die für gewisse Stilagenzien typisch oder spezifisch sind, einerseits und dem Kodex menschlicher Empfindsamkeit andererseits, dessen Typologien der individuellen und kollektiven psychischen Strukturen jede Stilformel illustriert. So gelangt man zur Postulierung einer „Kunstgeschichte ohne Eigennamen" und zum Versuch, das kritische Verhalten durch eine Phänomenologie der „künstlerischen Visualität" zu bejahen, d.h. durch eine Strukturanalyse, eine systematische Textbeschreibung der Struktur der verschiedenen optisch expressiven Bilder.

Die Epistemologie der optischen Ausdrucksweisen heißt Kunstkritik. Der Gedanke, daß das Sehen über ein Erkenntnisvermögen verfügt, das über die Spannweite der Begriffe hinausreicht, gewinnt immer mehr Boden. Er scheint neu. Doch die Künstler richteten sich immer nach ihm. Für sie bedeutete sehen und erkennen eines.

Das Festhalten der Elemente des *erkennenden Schauens* in *Bildern*, die imstande sind, die vielfältigen, inbegriffenen, auf sukzessiven Tiefenschichten „teleskopierten" Bedeutungen in Unikat-Synthesen heraufzubeschwören, nennt man seit jeher „bildende Kunst". Dies im vergegenständlichten Bild, im Material des Kunstwerkes zu identifizieren, heißt kritisches Verhalten. Der eingeweihte Betrachter übt volens-nolens Kritik: er identifiziert also die im Werk inbegriffenen Bedeutungen, dessen Botschaft. Wenn es ihm daran liegt, das Erkannte in Worte zu fassen, diesen auch Werturteile beizufügen, dann wird er zum Kunstkritiker. Begnügt er sich damit, sich nur an ihnen *zu erfreuen*, dann bleibt er Kunstliebhaber.

Der Besucher einer mit logisch und einfallsreich ausgestellten Kunstwerken wohl ausgestatteten Galerie sieht in der Besichtigung des Museums eine Quelle von Freuden, die aus der Identifizierung der Botschaften hervorgeht, und dies bietet ihm Gelegenheit, in ästhetischer Sicht glücklich zu sein. Das Glück eines eingeweihten Kunstbetrachters ohne Kritiker-Ambitionen ist am ehesten zu beneiden. Es ist dies aber ein subjektives Handeln, das ihn allein angeht. Der Kunst-Empfang wird zur sozialen Handlung, wenn die individuelle ästhetische Freude, erworben durch den Empfang der Botschaften der Kunstwerke, bei einer großen Zahl von Subjekten dieses ästhetischen Experiments seelische Stimmungen und Reaktionen hervorruft, die ihr soziales Verhalten zum Guten verändern können, also imstande sind, im psychischen Funktionssystem möglichst vieler eine programmatische Verhaltensmutation zu bestimmen.

An diesem Unfaßbaren, das statistisch erfaßbar werden kann (in einer Kultur entscheidet nämlich, auf der Ebene des Kunst-Empfangs, das Gesetz der großen Zahlen), kann man den Wert eines Werkes, einer Sammlung, eines Museums erfahren. Zu ständigen psychischen und geistigen Sendezentren, zu Bewußtseinsbildnern, werden sie erst aber durch die Mitwirkung jener, die modelliert werden sollen, ja sogar erst durch ihre wohlwollende Mühe, sich zu der vom Kunstwerk bestimmten Verhaltensprogrammierung herzugeben. Anders bleibt das Museum ein Mausoleum lebloser Gegenstände.

Ein ideales Museumspublikum wünscht — durch Kenntnis und Abgrenzung der charakteristischsten geistigen Schöpfungen der Menschheit als solche — sich selbst zu erkennen und zu definieren. In jedem Individuum wird das Drama der Konfrontation mit der Menschheit als Ganzes, von jetzt und seit jeher, gespielt. Wer tatsächlich wünscht, die Substanz seines menschlichen Daseins wahrzunehmen, sich vom Zwang der strikt natürlichen Bedürfnisse zu befreien, einen Sinn zu haben, tatsächlich *Mensch* zu sein, für den sind die in der Vergangenheit durch Kunstwerke beispielgebend veranschaulichten geistigen Lebensweisen die sichersten Marksteine der Selbstkenntnis und Selbstbestimmung.

Eine Kunstgalerie, in der die europäische Malerei vorherrscht — wenngleich das Bukarester Museum auch eine Reihe ebenso interessanter und an Überraschungen reicher Säle mit orientalischer und fernöstlicher Kunst besitzt —, wird selbstverständlich die Auswertung des ganzen Bereichs menschlicher Empfindsamkeit nicht beanspruchen können. Denn die Entwicklungsstufe der menschlichen Sensibilität, die die Malerei der Renaissance und die aus ihr folgenden Jahrhunderte bis zu unserem darstellen, ist — wie bedeutend sie auch sei, — zeitlich bedingt, wie jeder Zeitraum. Zu einer Metapher greifend, konnten manche Kommentatoren die Renaissance mit der Jugend einer kürzlich erwachsen gewordenen Menschheit vergleichen, die einer Menschheit also, die den Übergang zur Reife erreicht hat, die — im Bestreben, von der Vernunft völlig beherrscht zu sein — sich temperamentaler Äußerungen nicht enthalten kann, deren

Scanned with OKEN Scanner

instinktuelle Wucht die Überreste einer nicht überwundenen, über ihre natürlichen Grenzen hinaus verlängerten Adoleszenz offenbart. Doch die meisten europäischen Museen sind so beschaffen, und wir können nicht von diesem einen verlangen, was uns andere — ältere und berühmtere — nicht geben können.

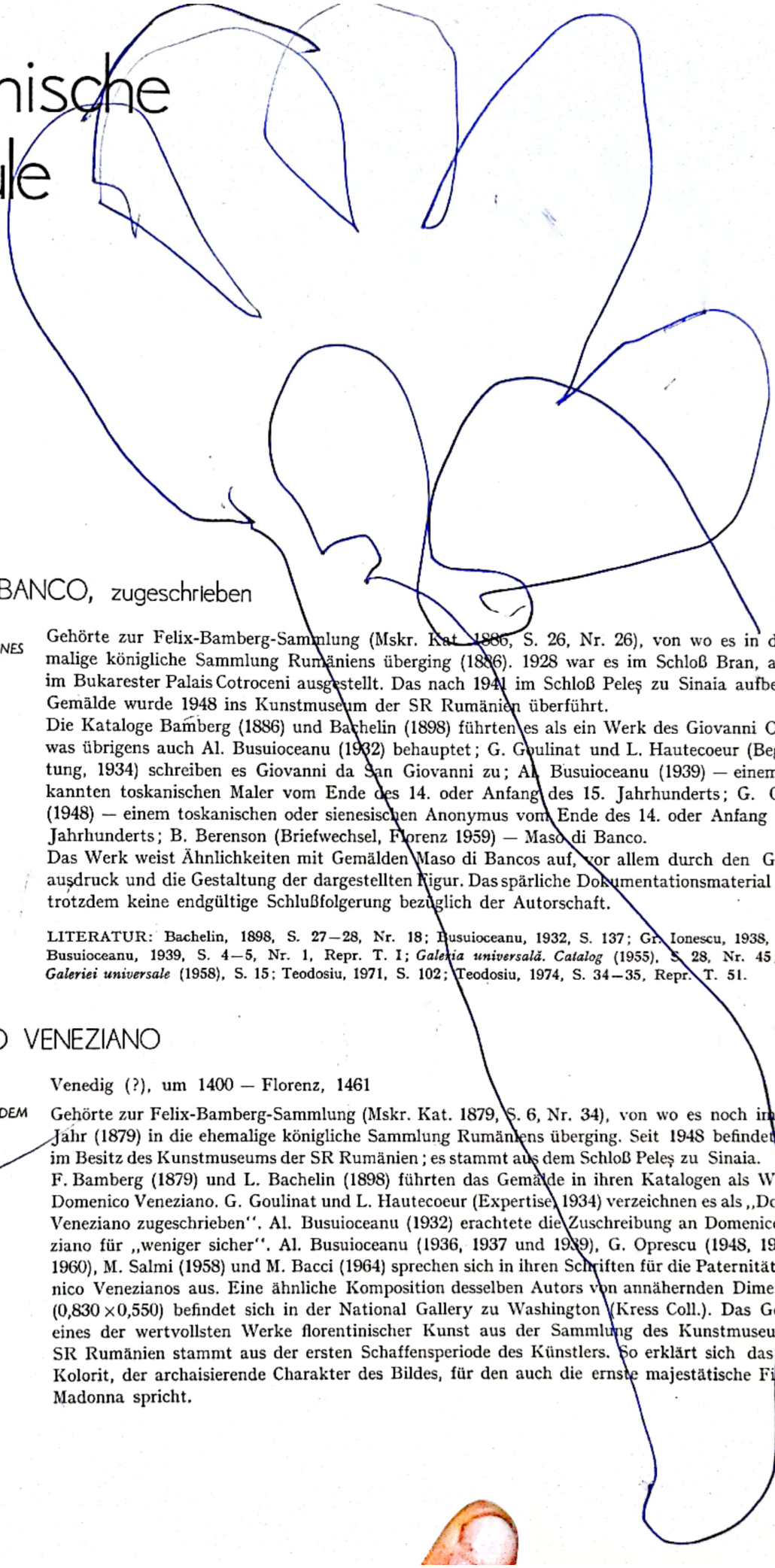
Die vorliegende Auswahl stellt für die, denen sie neu ist, nur einen ersten Schritt zum Kennenlernen dieser Galerie dar, und denen, die sie lieben, bietet sie die Festigung der Kenntnisse. Forscher werden ihr, wir sind davon überzeugt, auch weiterhin viele und gelehrte Bücher widmen. Ausgezeichnete Teil-Kataloge — nach Schulen — sind bereits veröffentlicht worden und verzeichnen alles, was über jedes einzelne Werk bekannt ist.

Was mich betrifft, strebte ich hiermit nichts Ähnliches an. Der vorliegende Essay berücksichtigt seine Benennung: er ist ein „Versuch", nachzuweisen, daß ein Museum ein Muster, ein *avant-goût*, ein Vorgeschmack also, der großen geistigen Erfahrung ist, daß die Seele der Menschheit in ihrer mächtigen Vielfalt *einheitlich* ist.

ION FRUNZETTI

Scanned with OKEN Scanner

Italienische Schule



MASO DI BANCO, zugeschrieben

DER KOPF DES HEILIGEN JOHANNES DES TÄUFERS
Freske (Fragment)
0,550×0,360 (oval)
Inv. Nr. 7973/7
I

Gehörte zur Felix-Bamberg-Sammlung (Mskr. Kat. 1886, S. 26, Nr. 26), von wo es in die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens überging (1886). 1928 war es im Schloß Bran, ab 1939 im Bukarester Palais Cotroceni ausgestellt. Das nach 1941 im Schloß Peleş zu Sinaia aufbewahrte Gemälde wurde 1948 ins Kunstmuseum der SR Rumänien überführt.
Die Kataloge Bamberg (1886) und Bachelin (1898) führten es als ein Werk des Giovanni Oliviero, was übrigens auch Al. Busuioceanu (1932) behauptet; G. Goulinat und L. Hautecoeur (Begutachtung, 1934) schreiben es Giovanni da San Giovanni zu; Al. Busuioceanu (1939) — einem unbekannten toskanischen Maler vom Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts; G. Oprescu (1948) — einem toskanischen oder sienesischen Anonymus vom Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts; B. Berenson (Briefwechsel, Florenz 1959) — Maso di Banco.
Das Werk weist Ähnlichkeiten mit Gemälden Maso di Bancos auf, vor allem durch den Gesichtsausdruck und die Gestaltung der dargestellten Figur. Das spärliche Dokumentationsmaterial erlaubt trotzdem keine endgültige Schlußfolgerung bezüglich der Autorschaft.

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 27–28, Nr. 18; Busuioceanu, 1932, S. 137; Gr. Ionescu, 1938, S. 201; Busuioceanu, 1939, S. 4–5, Nr. 1, Repr. T. I; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 28, Nr. 45; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 15; Teodosiu, 1971, S. 102; Teodosiu, 1974, S. 34–35, Repr. T. 51.

DOMENICO VENEZIANO

Venedig (?), um 1400 — Florenz, 1461

DIE JUNGFRAU MIT DEM KINDE
Tempera auf Holz
0,732×0,532
Inv. Nr. 7970/4
II

Gehörte zur Felix-Bamberg-Sammlung (Mskr. Kat. 1879, S. 6, Nr. 34), von wo es noch im selben Jahr (1879) in die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens überging. Seit 1948 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien; es stammt aus dem Schloß Peleş zu Sinaia.
F. Bamberg (1879) und L. Bachelin (1898) führten das Gemälde in ihren Katalogen als Werk des Domenico Veneziano. G. Goulinat und L. Hautecoeur (Expertise, 1934) verzeichnen es als „Domenico Veneziano zugeschrieben". Al. Busuioceanu (1932) erachtete die Zuschreibung an Domenico Veneziano für „weniger sicher". Al. Busuioceanu (1936, 1937 und 1939), G. Oprescu (1948, 1955 und 1960), M. Salmi (1958) und M. Bacci (1964) sprechen sich in ihren Schriften für die Paternität Domenico Venezianos aus. Eine ähnliche Komposition desselben Autors von annähernden Dimensionen (0,830×0,550) befindet sich in der National Gallery zu Washington (Kress Coll.). Das Gemälde, eines der wertvollsten Werke florentinischer Kunst aus der Sammlung des Kunstmuseums der SR Rumänien stammt aus der ersten Schaffensperiode des Künstlers. So erklärt sich das dunkle Kolorit, der archaisierende Charakter des Bildes, für den auch die ernste majestätische Figur der Madonna spricht.

Scanned with OKEN Scanner

In der von Andrea del Castagno gemalten Freske der San Zaccaria-Kirche zu Venedig erscheint ein Engel, dessen Bewegung und anatomische Formen in großem Maße an den Jesusknaben aus der Komposition *Die Jungfrau mit dem Kinde* erinnern.

LITERATUR: Bamberg, 1877, S. 6, Nr. 12 (zitiert nach Busuioceanu); Bachelin, 1898, S. 15–16, Nr. 7; Busuioceanu, 1932, S. 132; Busuioceanu, 1936, S. 99, 100; Busuioceanu, 1937, S. 1–13, Repr. T. 3; Busuioceanu, 1939, S. 10–13, Repr. T. IV und T. V, Detail; *Galeria universală, Catalog* (1955), S. 28, Nr. 49; Salmi, 1958, S. 128, Repr. Detail; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VII, Farbenrepr.; Bacci, 1964, Repr. T. XIV – XV; Schileru, 1966, S. 100; Teodosiu, 1970, S. 10, T. 1, Farbenrepr.; Teodosiu, 1971, T. 102, Farbenrepr.; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 263, Repr., S. 267; Teodosiu, 1974, S. 21, T. 24, Farbenrepr.

ANTONELLO DA MESSINA

Messina, um 1430 – Messina, 1479

DIE KREUZIGUNG
Öl auf Holz
0,394×0,231
Inv. Nr. 7981/15
III

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gehörte das Gemälde der Sammlung des Barons Samuel von Brukenthal an und gelangte 1817, im Sinne von dessen testamentarischer Verfügung, in den Besitz des Brukenthalmuseums zu Sibiu. Seit 1948 wird es im Kunstfonds des Kunstmuseums der SR Rumänien aufbewahrt. Die ersten Daten über die Geschichte des Gemäldes werden in der Handschrift *Der Älteste Galeriekatalog des Baron Brukenthalschen Museums* verzeichnet, wo es als der deutschen Schule des 14. Jahrhunderts entstammend geführt wird. In den Katalogen von 1844 und 1893 wird es nur mit dem Vermerk registriert: Deutsche Schule, unbekannter Maler. M. Csáki (1900) katalogisierte es „Im Stile des Piero di Cosimo", mit dem Vermerk, Frimmel habe es „Im Stile des Piero degli Franceschi" eingeordnet. Im Jahre 1902 schrieb Karl Voll das Gemälde Antonello da Messina zu, während W. von Bode (Brief von 1928) es dem Werk dieses Künstlers zuzählte. Im Hinblick auf die Datierung des Bildes wurden im Laufe der Jahre folgende Ansichten verzeichnet: J. Lauts (1934, 1939, 1940) und St. Bottari (1955) – zwischen 1450–1455; K. Clark (1949) und G. Fiocco (1950) – nach 1470; G. Wigni (1962) und A. Chastel (1965) – zwischen 1456–1457. Weitere zwei Varianten der „Kreuzigung" von der Hand desselben Künstlers befinden sich in London (National Gallery) und Antwerpen (Musée des Beaux Arts), die letztere ist datiert: 1475.
Das Bukarester Werk ist stilistisch und fakturmäßig vor die Exemplare von London und Antwerpen einzuordnen und könnte um das Jahr 1456 datiert werden (in Anbetracht des Einflusses von Petrus Christus).

AUSSTELLUNGEN: Messina 1953, Antonello-da-Messina-Ausstellung; Krakow, 1961, La peinture italienne des XIV^e et XV^e siècles.

LITERATUR: *Gemäldegalerie*, 1844, S. 23, Nr. 6; *Führer durch die Gemäldegalerie*, 1889, S. 66, Nr. 220; Csáki, 1901, S. 60, Nr. 194; Voll, 1902; Csáki 1909, S. 220–221; Lauts, 1934, S. 5–15, Repr. S. 7; Lauts, 1939, H. 6, Juni, S. 181, Repr. S. 182; Lauts, 1940, S. 9, Repr. S. 1–4; M.V.B., MCMLIII, N. IV, S. 366 und 368, Repr. S. 367 (Detail); Bottari, 1955, S. 18, T. III, Farbenrepr., T. II, Detail, T. IV, Farbendetail; *Galeria universală, Catalog* (1955), S. 31, Nr. 85, Repr.; *Ghidul Galeriei universale* (1958) S. 18, Repr. S. 19; Berenson, 1957, I, S. 7, Repr. 266; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VII, Farbenrepr.; Meiss, 1961, S. 298, Repr. Abb. 43, S. 307; *La peinture italienne ... Catalogue*, 1961, S. 99, Repr. S. 101; Chastel, 1964, S. 22; Rostworowski, 1964, S. 56, 64, 67, 76, 78, 85, Repr. S. 68, Repr. Details S. 70, 71, 72; Schileru, 1966, S. 103, Repr. S. 101; Sciascia und Mandel, 1967, S. 87–88, Repr. S. 88 und T. I Farbenrepr.; Cornea, 1968, S. 3; Nanu, 1969, S. 20, 21, 22, 24, 70, Farbenrepr. Detail, S. 12, Farbenrepr. Ensemble S. 13; Teodosiu, 1970, S. 12, T. 2, Farbenrepr.; Teodosiu, 1971, S. 104, Repr. S. 104; Teodosiu, 1974, S. 12, Farbenrepr. T. 3.

ANTONELLO DA MESSINA, zugeschrieben

DIE JUNGFRAU MIT DEM KINDE
Tempera auf Holz
1,082×0,694
Inv. Nr. 7975/9
I

Das Bild gehörte dem Hl. Katharina-Kloster zu Messina. Im Jahre 1886 befand es sich im Besitz des deutschen Konsuls Felix Bamberg (Mskr. Kat., 1886, S. 1, Nr. 1) und ging, noch im selben Jahr, in die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens über. Nachdem es eine Zeitlang einem der Säle des Schlosses Peleşor in Sinaia als Schmuck diente, wurde das Gemälde im Jahre 1948 in den Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien transferiert. F. Bamberg (1886), L. Bachelin (1898), Al. Busuioceanu (1932), G. Goulinat und L. Hautecoeur (Begutachtung, 1934) ordneten das Werk in das Schaffen Antonello da Messinas ein. Im Jahre 1939 trug es Al. Busuioceanu als einen „Antonello de Saliba" in seinen Katalog ein, was auch G. Oprescu (1948, 1955 und 1960) und B. Berenson (1957) akzeptierten. Später sprachen sich B. Berenson (Briefwechsel, Florenz, 1959), G. Oprescu (1960) und A. Teodosiu (1960, 1966) zugunsten der ursprünglich bestimmten Autorschaft – Antonello da Messina. St. Bottari (mündliche Mitteilung, Bukarest, 1964) informierte uns während einer Besichtigung der Galerie, daß der Autor des Gemäldes Antonio Solario („vielleicht

Scanned with OKEN Scanner

Antonio Solario") sein könnte. A. Nanu (1969) akzeptiert die Autorschaft Antonellos, stellt jedoch die Hypothese auf, daß das Bild, zusammen mit den im Palermer Museum befindlichen Tafeln, die die heiligen Doktoren Gregorio und Agostino darstellen, eine reduzierte Variante des Messinaer Altars bilden könnte. Das Werk erscheint infolge der im Laufe der Jahre erlittenen Schäden stark entstellt und aus diesem Grunde läßt sich kein endgültiger Schluß bezüglich Urheberschaft ziehen. Es kann trotzdem behauptet werden, daß die Zuschreibung an Antonello da Messina, aufgrund der in der ursprünglichen Form erhaltenen Details, viel einleuchtender scheint. Das Bild stellt ohne Zweifel eine Variante der von Antonello 1473 gemalten Komposition *Madonna dal Rosario* aus dem Messinaer Museo Civico dar. Das Antlitz der Jungfrau, die Falten des Mantels und die Art, die Formen zu vereinfachen, sind jedoch einem anderen Werk von Antonello verwandt — der *Verkündigung* aus dem Museo Nazionale di Palazzo Bellomo in Syrakus.
Zu den Werken Antonello de Salibas können hingegen keine konkludenten Beziehungen hergestellt werden, selbst wenn man die Kompositionen in Betracht zieht: *Die Madonna mit Engeln, einem Stifter und einem Mönch* (Chiesa Madre, Patti), die *Madonna* (Museo Civico di Castello Ursino, Catania) und die *Madonna* aus dem Museo Civico zu Spoletto, mehr oder minder getreue Deutungen von Werken Antonello da Messinas. Die Typologie der Gestalten und die Art, die Details zu lösen, unterscheiden sich in sehr großem Maße.
Stilistisch könnte das Werk, sollten spätere Untersuchungen die Autorschaft Antonello da Messinas bestätigen, in die Anfangsperiode seiner künstlerischen Tätigkeit eingeordnet werden.

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 14—15, Nr. 6, Repr.; Busuioceanu, 1932, S. 134; Busuioceanu, 1939, S. 49—50, Nr. 19, Repr. T. XXXIII; M.V.B., MCMLIII, Nr. IV, S. 366, 368, Repr. S. 367 Detail; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 28, Nr. 53; Berenson, 1957, S. 8; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. XVIII, Farbenrepr.; Teodosiu, 1960, S. 23, Repr. S. 24; Meiss, 1961, S. 298, Repr. Abb. 43, S. 307; Teodosiu, *Din munca de cercetare . . .*, 1966, S. 95, Repr. S. 96; Schileru, 1966, S. 103; Nanu, 1969, S. 34, 72, Farbenrepr., Detail, S. 35, Farbenrepr., Ensemble, S. 31; Teodosiu, 1971, S. 102, 104; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 263, 267; Teodosiu, 1974, S. 12—13, Repr. T. 4.

ROBERTI, ERCOLE DE'

Ferrara, um 1450 — Ferrara 1496

DIE GUTE VORSEHUNG
Tempera auf Holz
0,422 × 0,610
Inv. Nr. 7989/23
IV

Das Bild gehörte zur Felix-Bamberg-Sammlung (Mskr. Kat. 1879, S. 46—47, Nr. 49), von wo es in die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens überging (1879). Seit 1948 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien; es stammt aus dem Schloß Peleş zu Sinaia.
Die Kataloge Bamberg (1879) und Bachelin (1898) ordnen das Gemälde in das Schaffen Luca Signorellis ein; Al. Busuioceanu (1932) lehnt die Autorschaft Signorellis ab und ist der Ansicht, daß es sich eher um das Werk eines Zeitgenossen Signorellis aus Florenz oder Toskana handeln könnte; G. Goulinat und L. Hautecoeur (Begutachter, 1934) schreiben es Signorelli zu; Al. Busuioceanu (1937, 1939) — Ercole de' Roberti; B. Berenson (Briefwechsel, Florenz, 1959) — Ercole de' Roberti; R. Longhi (Briefwechsel, Florenz, 1959) — Maineri.

AUSSTELLUNGEN: Krakau, 1961: *La peinture italienne des XIV^e et XV^e siècles*, Oktober-Dezember 1961,
LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 17, Nr. 8, Repr. T. III; Busuioceanu, 1932, S. 133; Busuioceanu, *Dipinti . . .*, 1937, S. 161—162, Repr. S. 165, 169; Busuioceanu, 1939, S. 28, 53, Nr. 12, Repr. T. XIV, XV, XVI; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 28, Nr. 28; *La peinture italienne . . . Catalogue*, 1961, S. 100, Repr. T. 103; Schileru, 1966, S. 100; Teodosiu, 1970, S. 16, T. 4, Farbenrepr.; Teodosiu, 1971, S. 102; Teodosiu, *Cataloage manuscrise* 1971, S. 263; Teodosiu, 1974, S. 44, Repr. T. 74.

DIE BÖSE VORSEHUNG
Tempera auf Holz
0,423 × 0,625
Inv. Nr. 7990/24
V

Das Gegenstück des vorherigen Gemäldes
Im Hinblick auf Geschichte, Zuschreibungen und Ausstellungen — dieselben Angaben wie beim Gemälde *Die gute Vorsehung*.
Bei Bestimmung der Autorschaft bezog sich Al. Busuioceanu insbesondere auf die Kompositionen *Die Gefangennahme Jesu* und *Der Weg nach Golgatha* aus der Alten-Meister-Galerie in Dresden. Chromatische und kompositionelle Ähnlichkeiten veranlaßten ihn, die Bukarester Gemälde in dieselbe Schaffensperiode des Künstlers — zwischen 1482—1486 — einzureihen. Beide Gemälde sollten, nach Ansicht G. Oprescus, eine Mitgifttruhe (cassone) schmücken. Die Ansicht scheint gerechtfertigt, denn die Dimensionen, das Format der Gemälde und die Sujets sind für Werke dieser Art kennzeichnend.

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 18, Nr. 9, Repr. T. IV; Busuioceanu, 1932, S. 133; Busuioceanu, *Dipinti . . .*, 1937, S. 161—162, Repr. S. 160—163; Busuioceanu, 1939, S. 28—33, Nr. 11, Repr. T. XII—XIII; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 28, Nr. 52; *La peinture italienne . . . Catalogue*, 1961, S. 100, Repr. T. 102; Schileru, 1966, S. 100; Teodosiu, 1970, S. 18, T. 5 Farbenrepr.; Teodosiu 1971, S. 102; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, 263; Teodosiu, 1974, S. 44, Repr. T. 75.

Scanned with OKEN Scanner

BASTIANI, LAZZARO DI JACOPO, genannt auch SEBASTIANI — Schule (?)

um 1430 — Venedig, 1512

VENEZIANISCHE LANDSCHAFT MIT GESTALTEN
Tempera auf Holz
0,606×1,010
Inv. Nr. 7983/17
2

Das Gemälde befand sich in den Sammlungen des Barons E. de Beurnonville (1881) und Felix Bamberg (Mskr. Kat. 1886, S. 8, Nr. 8). Im Jahre 1886 ging es in die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens ein und diente später als Schmuck des Schlosses Pelişor zu Sinaia. Im Jahre 1948 wurde es ins Kunstmuseum der SR Rumänien transferiert.

Die Kataloge Beurnonville (1881) und Bamberg (1886) führen das Gemälde als ein Werk Carpaccios. Später gab es noch folgende Ansichten über die Autorschaft: L. Bachelin (1898) — Carpaccio (?); Al. Busuioceanu (1932) — Carpaccio; G. Goulinat und L. Hautecoeur (Begutachtung, 1934) — Schule Carpaccios; Al. Busuioceanu (1939) — Schule des Lazzaro Sebastiani; G. Oprescu (1948 und 1955) — unbekannter venezianischer Maler des 15. Jahrhunderts; B. Berenson (Briefwechsel, Florenz 1959) — Lazzaro Bastiani.

Im Katalog von 1939 weist Al. Busuioceanu auf eine Variante des Gemäldes *Venezianische Landschaft mit Gestalten* im Museo Civico zu Padua hin. Die Variante wurde seinerzeit in die Schule Carpaccios eingeordnet. In der Folge behauptet der Autor, daß die beiden Gemälde nicht von der gleichen Hand sind, daß sie sich vor allem durch die umgekehrte Wiedergabe der Komposition unterscheiden, doch aus demselben Atelier stammen und zweifelsohne der Schule Lazzaro Bastianis angehören. Der Aspekt des Gemäldes, das dermaßen abgewaschen ist, daß zahlreiche Details nur noch durch die Linien der Zeichnung oder durch verstreute Farbflecken wahrgenommen werden können, gestattet die Feststellung der ursprünglichen Eigenschaften der Malerei nicht. Beurteilen wir jedoch das Werk, so wie es sich gegenwärtig darstellt, im Verhältnis zu anderen Gemälden Bastianis, darunter *Josef deutet den Traum des Pharaos* aus New York (S. H. Kress Foundation), so können wir den Mangel an Sicherheit in der Zeichnung der Figuren und in der Wiedergabe ihrer Bewegungen beobachten. Diese übrigens offensichtlichen Mängel gestatten es nicht, daß die Komposition Lazzaro Bastiani selbst zugeschrieben wird, sondern lediglich einem seiner Schüler.

LITERATUR: *Catalogue des tableaux* . . . , 1881, S. 389, Nr. 626, Repr.; Bachelin, 1898, S. 78—79, Nr. 60; Busuioceanu, 1932, S. 134; Busuioceanu, 1939, S. 47—48, Repr. T. XXII; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 32, Nr. 85; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 20; Schileru, 1966, S. 103; Teodosiu, 1971, S. 104; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 264; Teodosiu, 1974, S. 15—16, Repr. T. 9.

VULKAN SCHMIEDET AMORS FLÜGEL
Tempera auf Holz
0,680×0,770
in der Mitte unten, auf einer Kartusche, eine teilweise verwischte Inschrift:
Vittorio Carpatio op. 1466?
(apokryphe Signatur).
Inv. Nr. 7984/18
3

Im Hinblick auf Geschichte und Zuschreibung gelten dieselben Angaben wie beim vorherigen Werk — *Venezianische Landschaft mit Gestalten*. In diesem Gemälde erscheinen die Merkmale der Schule des Lazzaro Bastiani viel ausgeprägter als in *Venezianische Landschaft mit Gestalten*, wenngleich die Patina des Trägers, die Holzart, die Zubereitung und die Farbskala belegen, daß beide Bilder zu gleicher Zeit und im selben Atelier — Ende des 15. Jahrhunderts oder Anfang des 16. Jahrhunderts — wie es Al. Busuioceanu festgestellt hat, entstanden sind. Was die Autorschaft desselben Malers betrifft, stellen einige Unterschiede in der Maltechnik, in der abweichenden Typologie der Figuren und insbesondere die falsche Anwendung der linearen Perspektive diese in Frage. Sind im Bild *Venezianische Landschaft mit Gestalten* die Bauensembles gut gelöst und räumlich verhältnismäßig korrekt verteilt, so wird in *Vulkan schmiedet Amors Flügel* jede der willkürlich über das unebene Gelände verstreuten Gebäudegruppen von anderer Höhe aus gesehen. Daher die Unausgeglichenheit der Proportionen und der Verhältnisse zwischen den Ebenen, der Eindruck, daß es mehrere Horizontlinien gibt — Unbeholfenheiten, die von der vorherrschenden warmen und intensiven Farbgebung gemildert werden.

Alle diese Hinweise lassen uns vermuten, daß die oben erwähnten Tafeln von verschiedenen Autoren gemalt wurden.

Signatur und Datierung wurden sowohl von Bachelin als auch von Busuioceanu korrekt als „apokryph" bezeichnet, was übrigens Mikroskopanalysen nachgewiesen haben.

LITERATUR: *Catalogue des tableaux* . . . , 1881, S. 389, Nr. 226; Bachelin, 1898, S. 79, Nr. 61; Busuioceanu, 1932, S. 134; Busuioceanu, 1939, S. 44—46, Nr. 17, Repr. T. XII; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 32, Nr. 86; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. XX; Schileru, 1966, S. 103; Teodosiu, 1971, S. 104; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 264; Iacobsen, 1972, S. 425, Repr. S. 426; Teodosiu, 1974, S. 16, Repr. T. 10.

BOCCACCINO, BOCCACCIO

Ferrara, 1465 — Cremona, 1525 (?)

DIE JUNGFRAU MIT DEM KINDE
Öl auf Holz
0,490×0,358
Inv. Nr. 8703/737
VI

Das Gemälde gehörte der Sammlung des Herzogs Alfred von Sachsen-Coburg-Gotha an. Es gelangte nach 1898, dem Erscheinungsjahr des von Bachelin redigierten Katalogs, in die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens und schmückte (1939) einen der Säle des Bukarester Palais Cotroceni. Im Jahre 1950 befand es sich beim Finanzministerium, von wo es — als ein Werk Francesco Moro-

Scanned with OKEN Scanner

nes (unter dieser Zuschreibung wurde es auch in der Sammlung des Herzogs Alfred von Sachsen geführt) — ins Kunstmuseum der SR Rumänien transferiert wurde.
Der Autor des Bildes, Boccaccio Boccaccino, wurde von Al. Busuioceanu 1939 identifiziert.
Das Werk, das sich unter die zahlreichen, von Boccaccino zu diesem Sujet geschaffenen Bildern einordnet, erinnert durch Komposition und Kolorit an die Arbeiten der venezianischern Künstler der betreffenden Epoche, während seine Faktur und der archaisierende Aspekt der Figuren künstlerische Einflüsse aus Ferrara widerspiegeln.

LITERATUR: Busuioceanu, 1939, S. 34—35, Nr. 13, T. XVII; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 32, Nr. 83; Puerari, 1957, S. 70; Oprescu, *Maeştri*, 1960, Farbenrepr.; Nicolson, 1961, S. 520, Repr. 42; Teodosiu, 1970, S. 20 T. 6, Farbenrepr.; Teodosiu, 1971, S. 102; Teodosiu, 1974, S. 16—17, Repr. T. 11, Farbe.

ZOPPO, MARCO

Cento, um 1432 — Bologna, 1478

MADONNA MIT HEILIGEN
Tempera auf Holz
0,264×0,221
Signiert auf der Thronlehne: Madona del Zoppo di Squarcione
Inv. Nr. 8623/657
4

Das Gemälde gehörte den Sammlungen Weber (Venedig), Otto Mündler (Paris) und des Fürsten Napoleon an. 1872 in London weiterverkauft, ging das Bild in die Bamberg-Sammlung (Mskr. Kat. 1879, S. 53—55, Nr. 55) über, von wo es in die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens gelangte. Das Gemälde, das der Ausschmückung des Schlosses Pelişor zu Sinaia bestimmt war, wurde nach 1941 im Schloß Peleş zu Sinaia aufbewahrt. 1948 wurde es in das Kunstmuseum der SR Rumänien überführt.
Die Kataloge Bamberg (1879) und Bachelin (1998) führten das Bild als Werk Zoppos; Al. Busuioceanu (1932) — Zoppo; G. Goulinat und L. Hautecoeur (Begutachtung, 1934) — Zoppo zugeschrieben. Al. Busuioceanu (1939) — Zoppo; G. Oprescu (1948, 1955) — Zoppo; B. Berenson (Briefwechsel, Florenz, 1959) — Zoppo; R. Longhi (Briefwechsel, Florenz, 1959) — Gregorio Schiavone; V. Moschini (Briefwechsel, Venedig, 1959) — sehr bekanntes Werk, im allgemeinen anerkannt als Zoppos Schöpfung; St. Bottari (mündliche Mitteilung, Bukarest, 1964) — Zoppo; Ph. Hendy (mündliche Mitteilung, Bukarest, 1967) — Paduaner Schule.
Der Gesamtaspekt des Bildes sowie die Art, in der einige Details ausgearbeitet wurden, bestätigen den Einfluß Squarciones. Es könnte also vermutet werden, daß das Bild in den Jahren 1452—1455 entstanden ist, also Zoppo im Atelier des Meisters gearbeitet hat.

AUSSTELLUNGEN: Ausgestellt im Jahre 1867 in Neapel.

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 13, Nr. 5; Crowe und Cavalcaselle, 1912, II, S. 50; Venturi (1914), VII, 3, S. 25, Repr.; Busuioceanu, 1932, S. 129 und 1933; Busuioceanu, 1939, S. 19—20, Nr. 8, T. IX; Moschetti, 1947, S. 555; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 31, Nr. 82; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 18; G. Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VII, Farbenrepr.; Schileru, 1966, S. 102; Teodosiu, 1970, S. 14, T. 3, Farbe; Teodosiu, 1971, S. 102; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 263—267; Teodosiu, 1974, S. 58—59, Repr. T. 120, Farbe.

LOTTO, LORENZO

Venedig, 1480 — Loreto, 1556

DER HEILIGE HIERONYMUS IN DER WÜSTE
Öl auf Holz
0,558×0,400
Inv. Nr. 8002/36
VII

Signiert rechts unten: Lauren Lotus
In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts befand sich das Bild in der Sammlung des Barons von Brukenthal. Seit 1948 gehört es dem Kunstfonds des Kunstmuseums der SR Rumänien an.
Das Gemälde ist eine der zahlreichen Varianten mit diesem Sujet, die von Lotto gemalt wurden, die übrigen befinden sich in New York (S. M. Kress), Rom (Galerie Doria Pamphili), Paris (Louvre) usw. G. Oprescu (1948), der das Bild mit dem 1506 datierten Exemplar aus dem Louvre vergleicht, und B. Berenson (Briefwechsel, Florenz, 1959) ordnen es in die erste Schaffensperiode des Künstlers ein.
Die vereinfachte Komposition, die Anatomiekenntnisse und die Art, in der die Stoffe gemalt sind, markieren deutliche Fortschritte dem Exemplar aus dem Louvre gegenüber, was uns vermuten läßt, daß das Bild nach 1506 entstanden ist, zu Beginn des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts.

LITERATUR: Berenson, 1895, S. 278; Csáki, 1909, S. 208—209, Nr. 697, Repr.; Venturi (1914), VII, III S. 25, Repr. Abb. 19, S. 25; Spek, 1941, S. 22, Repr.; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 30, Nr. 64; Berenson, 1956, S. 37, Repr. T. 91; Oprescu, *Maeştri*, 1960, Farbenrepr.; Schileru, 1966, S. 105; Teodosiu, 1970, S. 22, T. 7 Farbe; Teodosiu, 1971, S. 104; Teodosiu, 1974, S. 32—33, Repr. T. 46.

Scanned with OKEN Scanner

PITATI, BONIFAZIO DE genannt auch BONIFAZIO VERONESE oder BONIFAZIO VENEZIANO

Verona, 1487 — Venedig 1533

PALMA, ANTONIO

Serina (Bergamo), um 1510—1515 — Venedig, nach 1575

DIE ANBETUNG DER KÖNIGE
Öl auf Leinwand
1,315×2,085
Inv. Nr. 8020/54
5

Das Bild gehörte zur Sammlung des Fürsten Anatol Demidoff.
Das Museum Toma Stelian erwarb es von V. Catargiu im Jahre 1931 und 1948 wurde es ins Kunstmuseum der SR Rumänien überwiesen. G. Oprescu ordnete es 1934 in das Schaffen von Bonifazio Veronese ein. G. Oprescu vermerkte (1949) ein fast identisches, Carlo Calliari zugeschriebenes Werk, das sich im Museum Marcia in Spanien befindet.

Das Gemälde weist in der Manier behandelte Details auf, die Bonifazio vor allem in seinen von Petrarcas allegorischem Poem *Trionfi* inspirierten Werken anwendet, und zwar in den Gemälden *Triumph der Liebe* und *Triumph der Keuschheit*, die sich im Wiener Kunsthistorischen Museum befinden. Es gibt zugleich auch eine enge Beziehung zwischen der *Anbetung der Könige* und weiteren zwei Gemälden aus dem Trionfi-Zyklus: *Triumph der Zeit* und *Triumph Christi* im Weimarer Schloßmuseum, die Theodor von Frimmel in dieselbe Reihe einordnete (in Thieme-Becker erscheinen sie als Atelier-Arbeiten). Die massive Architektur und die Gestaltengruppe im linken Teil der Komposition bewahren jedoch das Gepräge der Werke Antonio Palmas, eine Tatsache, die uns das Bukarester Gemälde unter die von Bonifazio gemeinsam mit Antonio Palma geschaffenen Werke einordnen läßt.

LITERATUR: Oprescu, *Una Adoration . . .*, 1934, S. 9, 2 Repr.; Gr. Ionescu, 1938, S. 320; *Muzeul T. Stelian, Catalog*, 1939, S. 134—135, Nr. 474, Repr. T. 78 und 79, Detail; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 35, Nr. 117; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 28; Oprescu, *Maeştri*, 1960, Farbenrepr.; Schileru, 1966, S. 106; Teodosiu und Ionescu-Govora, 1966, S. 429, Gesamtrepr. und 2 Radiographien; Teodosiu 1971, S. 105; Teodosiu, 1974, S. 40—41, Repr. T. 66.

LICINIO, BERNARDINO

Poscante (?), um 1489 — Venedig, nach 1549

DIE HEIMKEHR DES VERLORENEN SOHNES
Öl auf Leinwand
1,860×2,360
Inv. Nr. 8018/52
VIII

Bas Bild gehörte dem deutschen Konsul Felix Bamberg (Mskr. Kat. 1889, Blätter 3—4, Nr. 2). Im Jahre 1889 ging es in die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens ein. Seit 1948 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien, und zwar stammt es aus dem Schloß Peleş zu Sinaia.

Der F. Bamberg-Katalog (1889) führt das Gemälde als ein Werk des Bonifazio Veronese; L. Bachelin (1896) — Bonifazio?; Al. Busuioceanu (1932, 1939), G. Oprescu (1948), G. Goulinat und L. Hautecoeur (Begutachtung, 1934) behaupten ebenfalls die Autorschaft des Bonifazio Veronese; R. Longhi (Briefwechsel, Florenz, 1959) hält Bernardino Licinio für den Autor des Bildes.

Ein kompositionell sehr nahestehendes und den gleichen Titel *(Heimkehr des verlorenen Sohnes)* führendes Bild, dessen Autor, nach B. Berenson, Bonifazio Veronese ist und das Paula della Pergola für ein Meisterwerk Antonio Palmas hält, befindet sich in der Galleria Borghese zu Rom.

Der Vordergrund des Bildes, in dem die Figuren um den Verlorenen Sohn gruppiert sind, erinnert weitgehend an die Gruppenbildnisse des Bernardino Licinio. Das Interesse für die getreue Darstellung der einzelnen Gestalten sowie die von Fall zu Fall differenzierte Betonung ihrer physiognomischen Züge führte zu jenem Bruch zwischen Vor- und Hintergrund, aus dem das Dekorative des Werkes hervorgeht. Das sind die Elemente, die dieses Gemälde dem Schaffen Licinios am entschiedensten näherbringen und von der Auffassung Bonifazios unterscheiden, dem es ursprünglich zugeschrieben wurde. Zugunsten Licinios spricht auch die Typologie der Personen. Die Physiognomie des Verlorenen Sohnes und die der Gestalt rechts im Vordergrund, kehren in den Physiognomien der Männer wieder, die im *Familienporträt*, das sich im Leningrader Ermitage-Museum befindet, die Figur des Alten umrahmen. Der Junge mit der Mütze ist einem der Neffen Licinios sehr ähnlich, den der Meister im Gruppenporträt *Die Familie von Licinios Bruder* (Rom) dargestellt hat. Die reitende Gestalt dürfte mit dem Bruder des Künstlers aus dem oben erwähnten Bild oder

Scanned with OKEN Scanner

mit dem Lehrer aus der Komposition *Ein Künstler und seine Schüler (Duke of Northumberland, Alnwick Castle-Northd)* identifiziert werden.

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 80, Nr. 62; Busuioceanu, 1932, S. 134; Busuioceanu, 1939, S. 98—100, Nr. 34, Repr. T. XLII; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 35, Nr. 116; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 28; Oprescu, *Maeştri*, 1960, Farbenrepr.; Schileru, 1966, S. 105—106; Teodosiu und Ionescu-Govora, 1966, S. 429, Repr. S. 426 und S. 427 (radiographisches Detail); Teodosiu, 1970, S. 24, T. 8, Farbe; Teodosiu, 1971, S. 105; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 265; Teodosiu, 1974, S. 31—32, Repr. T. 44.

BRONZINO, AGNOLO DI COSIMO DI MARIANO, genannt

Florenz 1503 — Florenz 1572

VENUS UND AMOR
Öl auf Holz
0,550×0,830
Inv. Nr. 7998/32
IX

Das Bild gehörte zur Felix-Bamberg-Sammlung (Mskr. Kat. 1886, S. 5, Nr. 5) und zur ehemaligen königlichen Sammlung (1886). Seit 1948 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien, und zwar stammt es aus dem Schloß Peleş, Sinaia.
Der Katalog Bamberg (1886) ordnet das Gemälde in das Werk Bronzinos ein; Bachelin (1898) schwankt zwischen einer Zuschreibung an Bronzino, einer Einordnung in das Schaffen des Pontormo und der Hypothese einer späten Nachahmung. Al. Busuioceanu (1932)* schwankt zwischen Bronzino und Pontormo und vermerkt, daß es „eine mit affektierten aber energischen Zügen gestaltete Reproduktion der berühmten *Venus* Michelangelos ist, die fast alle seine Schüler nachgeahmt haben"; G. Goulinat und L. Hautecoeur (Begutachtung, 1934): „Kopie nach dem Bild des Pontormo in den Uffizi"; Al. Busuioceanu (1939) — nach Bronzino; G. Oprescu (1948 und 1955) und L. Hautecoeur (mündliche Mitteilung, Bukarest 1966) — Bronzino; R. Longhi (Briefwechsel, Florenz, 1959) — florentinischer Manierist (nach einem Michelangelo-Modell).
Busuioceanu gibt von den zahlreichen Varianten dieses Bildes jene in Neapel, Museo di Capodimonte (Hendrick van den Broeck zugeschrieben), Florenz, Uffizi (Pontormo zugeschrieben), Rom, Galleria Collona, London (Hampton Court) und Hildesheim an. Sir Philip Hendy (mündliche Mitteilung, Bukarest 1966) nannte eine weitere Replik in Amsterdam.
Die Vielzahl der Varianten, in den meisten Fällen mit zweifelhafter Zuschreibung, setzt Schwierigkeiten beim Ziehen einer endgültigen Schlußfolgerung in Bezug auf die Autorschaft voraus. Al. Busuioceanu (1939) katalogisierte es „nach Bronzino" und zwar aus dem Grund, daß das Bukarester Exemplar der im Museo di Capodimonte in Neapel ausgestellten Komposition am nächsten steht und diese damals als ein Bild Bronzinos geführt wurde. Doch diese Vermutung hat ihre Begründung verloren, denn das Gemälde in Neapel, daß dasjenige im Kunstmuseum der Republik qualitätsmäßig nicht übertrifft, wird heute Hendrick van der Broeck zugeschrieben. Unter solchen Umständen sind wir in der Lage, bis zum Abschluß der Untersuchungen, den von Bamberg angegebenen Autor beizubehalten, d.h. Bronzino, vor allem weil die Gesichtszüge der Venus und die charakteristische Art, die Lippen zu zeichnen, auch auf den Gesichtern der Gestalten anderer Werke des genannten Autors anzutreffen sind, darunter in der Komposition *Israeliten trinken Wasser in der Wüste* aus der Cappella di Eleonora zu Toledo und in der *Tête de jeune femme* betitelten Rotstiftzeichnung aus dem Museum in Grenoble.

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 54—55, Nr. 39; Busuioceanu, 1932, S. 132—133; Busuioceanu, 1939, S. 58—59, Nr. 22, T. XXVI; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 30, Nr. 71; Schileru, 1966, S. 107; Teodosiu, 1971, S. 109; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 264; Teodosiu, 1974, S. 17, Repr. T. 12.

BASSANO, GIACOMO oder JACOPO DA PONTE, genannt

Bassano, 1510 (?) — Bassano, 1592

DIE KREUZIGUNG
Öl auf Leinwand
1,940×1,365
Inv. Nr. 8008/42
X

Im Jahre 1889 gehörte das Gemälde dem deutschen Konsul Felix Bamberg (Mskr. Kat. 1889, S. 2, Nr. 1) und ging noch im Laufe desselben Jahres in die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens über. Das im Schloß Peleş zu Sinaia aufbewahrte Bild wurde im Jahre 1948 in das Kunstmuseum der SR Rumänien überführt.
Luigi Manegazzi (Briefwechsel, Treviso, 1961) ist der Ansicht, daß das Bild von Jacopo Bassano gemeinsam mit seinem Sohn Francesco gemalt wurde und datiert es um 1580. Dieselbe Ansicht vertrat auch Nora Eliasberg (mündliche Mitteilung, Bukarest, 1964). Besonderes Interesse erwecken unter den Varianten diejenige im Museo Civico zu Treviso — *Jesus am Kreuz mit der Jungfrau, Maria Magdalena, dem hl. Evangelisten Johannes und mit dem hl. Hieronymus*, das 1562 entstanden

* es erschien irrtümlicherweise unter dem Titel *Venus und Adonis*

Scanned with OKEN Scanner

ist, sowie die Komposition *Drei Marien zu Füßen des Kreuzes* (Chatsworth), die den unteren Teil des Bukarester Gemäldes fast genau wiederholt.
Zieht man die besondere künstlerische Qualität des Bildes sowie den voll entfalteten, für die Gemälde Bassanos aus der Zeit seiner künstlerischen Reife kennzeichnenden Stil in Betracht, so findet man die von Al. Busuioceanu für 1574 vorgeschlagene ungefähre Datierung als begründet. Glaubhaft ist auch die Ansicht der beiden Spezialisten Luigi Menegazzi und Nora Eliasberg, die behaupten, daß das Werk ein Ergebnis der Zusammenarbeit zwischen Jacopo und Francesco Bassano sei, denn diese beiden haben in der betreffenden Periode mehrere Kompositionen gemeinsam gemalt, darunter auch die monumentale *Kreuzigungs*-Freske, die eine der Innenwände der Kirche zu Cartigliano (datiert 1575) schmückt.

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 100–102, Nr. 71, Repr.; Busuioceanu, 1932, S. 135; Busuioceanu, 1939, S. 108–110, T. L und LI, Detail; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 34, Nr. 104, Repr.; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 22, Repr. S. 23; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VII, Farbenrepr.; Nicolson, 1961, S.520; Schileru, 1966, S. 105, Repr. S. 108; Teodosiu, 1970, S. 26, T. 9 Farbe; Teodosiu, 1971, S. 105; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 265; Teodosiu 1974, S. 14 Repr. T. 6 Farbe.

TINTORETTO, JACOPO ROBUSTI genannt

Venedig, 1518 — Venedig, 1594

DIE VERKÜNDIGUNG
Öl auf Leinwand
1,000×1,240
Inv. Nr. 9543/1577
XI

Das Gemälde gehörte dem Rumänischen Athenäum (im Sinne der testamentarischen Verfügung Constantin Esarcus). Im Jahre 1874 ging es als Leihgabe in die Staatliche Pinakothek ein. Ins Kunstmuseum der SR Rumänien wurde es 1953 überwiesen.
Das in der Jugend des Künstlers ausgeführte Werk ist kompositionell und durch einige Details sehr verwandt mit den Gemälden in der San-Rocco-Kirche zu Venedig, im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (während des zweiten Weltkrieges zerstört) und im Stockholmer Nationalmuseum (das für eine ältere Kopie des Bukarester Bildes gehalten wird). Eine andere Variante kleineren Ausmaßes befindet sich im Rotterdamer Boymans-van-Beuningen-Museum. Das Rotterdamer Gemälde ist aber in breiterer Pinselführung und in einer reduzierteren Farbskala ausgeführt. Diese von Tintoretto ausgedachte Kompositionsweise erfreute sich übrigens großer Anerkennung unter seinen Zeitgenossen und Nachfolgern, deren Werk sie deutlich beeinflußte: El Grecos *Die Verkündigung* im Madrider Museo del Prado und *Die* von einem Maler aus der Schule Tintorettos ausgeführte *Verkündigung* im Tit-William-Museum zu Cambridge.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1873 „Expoziţia Amicilor Bellelor-Arte" (Ausstellung der Freunde der Schönen Künste)

LITERATUR: *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 35, Nr. 121, Repr.; Oprescu, 1957, S. 65–68, Repr. S. 67; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 28, Repr. S. 26; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VII, Farbenrepr.; Schileru, 1966, S. 105; Teodosiu, 1970, S. 28, T. 10 Farbe; Oprea, 1970, S. 213 und 215, Repr. S. 212; Teodosiu, 1971, S. 105–106, Repr. S. 106; Teodosiu, 1974, S. 54, Repr. T. 108 Farbe.

BILDNIS DES MARC ANTONIO BARBARO
Öl auf Leinwand
1,540×1,140
Inv. Nr. 8011/46
6

Das Bild gehörte zur Felix-Bamberg-Sammlung (Mskr. Kat. 1886, S. 68, Nr. 68), von wo es in die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens (1886) überging. Seit 1948 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien, und zwar stammt es aus dem Schloß Peleş, Sinaia.
Die Kataloge Bamberg (1886) und Bachelin (1898) führen das Gemälde als Werk Tintorettos; Al. Busuioceanu (1932 und 1939), G. Goulinat und L. Hautecoeur (Begutachtung, 1934), G. Oprescu (1948, 1955 und 1960) — Tintoretto; W. N. Lazarew (mündliche Mitteilung, Bukarest, 1959) — Schule Tintorettos; R. Longhi (Briefwechsel, Florenz, 1959) — Schule Tintorettos.

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 93, Nr, 67; Venturi, IX, S. 614; Busuioceanu, 1932, S. 129 und 135, Repr.; Busuioceanu, 1939, S. 104, Nr. 46, Repr. T. XLVI; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 35, Nr. 119; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 26, Repr. S. 27; Oprescu, *Maeştri*, 1960, Farbenrepr.; Schileru, 1966, S. 105; Teodosiu, 1971, S. 107; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 264; Teodosiu, 1974, S. 54, Repr. T. 109.

TIBALDI, PELLEGRINO

Puria di Valsolda, 1527 — Mailand, 1596

DIE HEILIGE FAMILIE MIT DER HL. KATHARINA
Öl auf Holz
0,930×0,750
Inv. Nr. 8003/37
XII

Das Bild gehörte zur Felix-Bamberg-Sammlung (Mskr. Kat. 1879, S. 43–44, Nr. 45), von wo es in die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens (1879) überging. Das aus dem Schloß Peleş zu Sinaia stammende Bild befindet sich seit 1948 im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.
Die Kataloge Bamberg (1879) und Bachelin (1898) führen das Gemälde als Werk Rosso Rossis; H. Voss (1932) — Giovanni Francesco Bezzi, genannt Nosadella; Al. Busuioceanu (1932)—Rosso

Scanned with OKEN Scanner

Rossi; G. Goulinat und L. Hautecoeur (Begutachtung, 1934) — römische Schule aus dem 16. Jahrhundert; Al. Busuioceanu (1939) — Jacopino del Conte; G. Briganti (1945) reiht es unter die bekannten Werke Tibaldis ein und datiert es um 1556; R. Longhi (Briefwechsel, Florenz 1959) — Tibaldi; M. Matache, im Rahmen einer Studie (1967), behauptet die Autorschaft Tibaldis und reiht es ebenfalls in das Schaffen des Künstlers um das Jahr 1556 ein; I. Faldi (mündliche Mitteilung, Bukarest 1969) — Tibaldi. Eine *Heilige Familie* betitelte Variante befindet sich im Museo di Capodimonte zu Neapel.

Das Gemälde, das zu den gelungensten Werken Tibaldis gezählt wird, weist Analogien zum Neapler Exemplar auf, sowohl in der Art, den Leib der Jungfrau in die Komposition einzufügen als auch in der Art die Hände der Gestalten in großen ausdrucksvollen Flächen zu behandeln. Manche Ähnlichkeiten sind auch in den Physiognomien der Jungfrau und der heiligen Katharina, die in beiden Kompositionen nebeneinanderstehen, festzustellen.

Bemerkenswert ist, daß das Gemälde aus dem Museum der Republik den Einfluß der vom Autor bevorzugten Künstler aufweist, insbesondere den Einfluß Michelangelos. Die fließende einschneidende Linie, die die Figur der Madonna konturiert, verleiht ihr Ähnlichkeit mit der aus Michelangelos Tondo *Die heilige Familie*, das in den Uffizien aufbewahrt wird. Das skulpturhafte Modellieren der Muskeln Christi, der Hände der Jungfrau und des heiligen Josef ist der Vision Michelangelos ebenfalls verpflichtet. Eine andere Nuance der künstlerischen Sensibilität Tibaldis entdecken wir im affektierten Antlitz der heiligen Katharina. Es ist ein Nachklang der Madonnen Parmigianinos, so wie er sie in Gemälden wie *Die Jungfrau mit dem heiligen Zacharias* aus den Uffizien (Florenz) oder *Madonna mit der Rose* aus der Dresdner Alten-Meister-Galerie gestaltet.

Die Figur des heiligen Josef wurde von dem in der Ecke links unten stehenden alten Mann aus dem Gemälde *Predigt des heiligen Johannes* aus dem Oratorium di San Giovanni Decollato zu Rom inspiriert, ein von Jacopino del Conte geschaffenes Bild (einer der Gründe, die Busuioceanu bewogen haben, es als ein Werk des betreffenden Meisters zu führen). Es ist hervorzuheben, daß alle diese Einflüsse die Gesamteinheit des Werkes überhaupt nicht beeinträchtigen.

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 44, Nr. 30, Repr. T. X; Busuioceanu, 1932, S. 132; Busuioceanu, 1939, S. 67–69, Repr. T. XXX; Voss, 1932, S. 451, 599; Venturi (1914), IX, S. 232; Briganti 1945; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 34, Nr. 102; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 24; Schileru, 1966, S. 107; Teodosiu, 1971, S. 109; Teodosiu *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 263; Teodosiu, 1974, S. 53, Repr. T. 107.

ALLORI, ALESSANDRO (?)

Florenz, 1535 — Florenz, 1607

BILNDIS EINER ADLIGEN MIT IHREM SOHN
Öl auf Leinwand
1,139×0,940
Inv. Nr. 8046/80
7

Auf dem Rockaufschlag des Jungen steht ein winziges, mit kursiven Buchstaben kalligraphiertes Monogramm: F (?) S (?) A

Das Bild stammt aus dem Kalinderu-Museum zu Bukarest, von wo es im Jahre 1948, mit der Zuschreibung „Unbekannter italienischer Maler", in den Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien überging. G. Oprescu (1948) hielt das Bild für ein Werk Bronzinos, W. N. Lazarew (mündliche Mitteilung, Bukarest 1959) für eines der Malerin Sofonisba Anguisciola. R. Longhi (Briefwechsel, Florenz 1959) vertrat die Ansicht, daß der Autor des Porträts Alessandro Allori sei.

Das in die Vision der von Bronzino geschaffenen Porträtistik einzuordnende Bild (in diesem Fall beziehen wir uns auf Exemplare in der Art des *Porträts der Eleonora*, der Frau des Cosimo I. de Medici, mit ihrem Sohn Ferdinand — das im *Atheneum I*, 1930 reproduziert wurde —, oder das *Bildnis der Johanna von Österreich* aus der Sammlung Dr. Rudolf Ergas zu Florenz) weist sowohl Ähnlichkeiten mit den Werken des Alessandro Allori als auch mit denen der Malerin Sofonisba Anguisciola auf, was bei der genauen Bestimmung, welchem von den beiden Malern das Werk zuzuschreiben sei, Schwierigkeiten schafft. Die einschneidenden Konturen und der irgendwie metallische Aspekt der Figuren sind auf den Stil Alessandro Alloris hinweisende Eigenheiten, während der psychische Ausdruck der Dargestellten an zahlreiche Bilder der Malerin Sofonisba, darunter auch an das *Profilbildnis einer jungen Frau* aus dem Leningrader Ermitage-Museum, das früher, 1916, ebenfalls Bronzino zuerkannt wurde, erinnert.

LITERATUR: *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 31, Nr. 73; Schileru, 1966, S. 107; Teodosiu, 1971, S. 109; Teodosiu, 1974, S. 11, Repr. T. 1.

ZUCCARI (ZUCCARO), FEDERICO

Wahrscheinlich in Sant'Angelo in Vado, um 1542 — Ancona 1609

DIE KREUZIGUNG
Öl auf Marmorplatte
0,730×0,515
Inv. Nr. 8052/86
8

Das Bild gehörte zur Felix-Bamberg-Sammlung (Mskr. Kat. 1879, S. 55–56, Nr. 57, von wo es in die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens (1879) überging. Das der Ausschmückung des Palais auf der Calea Victoriei, Bukarest (1928) bestimmte Gemälde, wurde nach 1941 im Schloß Peleş zu Sinaia aufbewahrt. Im Jahre 1948 wurde es ins Kunstmuseum der SR Rumänien überführt.

Scanned with OKEN Scanner

Die Komposition, die durch die dramatische Atmosphäre beeindruckt, die von den Lichteffekten im Kontrast zum dunklen Hintergrund des Gemäldes und von den Bewegungen der Gestalten suggeriert wird, enthält einige vom Schaffen Taddeo Zuccaros inspirierte Elemente. Am prägnantesten geht dies aus der Verkürzung der Gestalt rechts im Bild hervor, die (von hinten gesehen) auch in der Zeichnung *Der heilige Lorenz* aus den Uffizien, die Federico nach einem Werk seines Bruders Taddeo Zuccaro gemalt hat, erscheint.
Als Gesamtatmosphäre können auch Beziehungen zur Freske *Die Himmelfahrt der Jungfrau* aus der Santa Trinita dei Monti zu Rom (von Federico Zuccaro) festgestellt werden.

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 57, Nr. 41, Repr. T. XIV; *Galeria universală, Catalog* (1955), S. 33, Nr. 97; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 263–267; Teodosiu, 1974, S. 59, Repr. T. 123.

CANDID, PETER (bis gegen 1574, DE WIT oder DE WITTE), genannt auch PIETRO D'ELIA CANDIDO

Brügge (?), um 1548 — München 1628

DIE HEILIGE FAMILIE
Öl auf Holz
1,190 × 1,020
Inv. Nr. 8025/59
XIII

Das Bild befand sich in der Felix-Bamberg-Sammlung (Mskr. Kat. 1889, S. 15, Nr. 13), von wo es in die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens (1889) übernommen wurde. Das aus dem Schloß Peleş, Sinaia, stammende Bild befindet sich seit 1948 im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.
Die Kataloge Bamberg (1889) und Bachelin (1898) führten es als Werk des Rosso Rossi. Steinbart (1933) hielt es, mit einem Fragezeichen, für ein Werk des Pietro Candido.
G. Oprescu (1948 und 1955) und R. Longhi (Briefwechsel, Florenz 1959) bestätigten die Autorschaft Pietro Candidos.
Das Werk, dessen Autor nicht in Zweifel gestellt werden kann, ordnet sich chromatisch und fakturmäßig in die Gemäldegruppe des Künstlers aus dem Museo di Capodimonte zu Neapel ein, die ebenfalls von Steinbart identifiziert wurden.

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 25, Nr. 14; Steinbart, 1930, S. 62 und 80, Repr. S. 80; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 38, Nr. 138; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 30; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 267.

GENTILESCHI, ORAZIO LOMI

Pisa, um 1565 — London, 1647 (?)

JUNGE MUTTER
Öl auf Leinwand
1,000 × 0,800
Inv. Nr. 8328/362
XIV

Das Bild gehörte dem deutschen Konsul Felix Bamberg (Mskr. Kat. 1879, S. 52, 53, Nr. 54). Im Jahr 1879 ging es in die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens über. Das aus dem Schloß Peleş zu Sinaia stammende Gemälde befindet sich seit 1948 im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.
Die Kataloge Bamberg (1879) und Bachelin (1898) führen es als ein Werk des Simon Vouet; H. Voss (1920) ordnete das Gemälde unter die sicheren Werke des Orazio Lomi Gentileschi; Al. Busuioceanu (1932) — Simon Vouet; G. Goulinat und L. Hautecoeur (Begutachtung, 1934) reihten das Werk in die italienische Schule zu Beginn des 17. Jahrhunderts ein; G. Oprescu (1948 und 1955) behält die Zuschreibung an Simon Vouet bei; W. N. Lazarew (mündliche Mitteilung, Bukarest, 1959), Faldi (mündliche Mitteilung, Bukarest, 1969) und R. Causa (mündliche Mitteilung, Bukarest 1972) — Gentileschi. Das Gemälde weist starke Ähnlichkeiten zum beachtenswerten Werk Gentileschis *Laute spielendes Mädchen* aus der Wiener Galerie Liechtenstein auf. Beide Gemälde atmen jene Atmosphäre von Ernst und geistigem Reichtum, die die meisten Werke des betreffenden Künstlers kennzeichnet. Die Gesichtszüge, die einfache Frisur und der Kleiderschnitt sind in beiden Kompositionen ähnlich gestaltet. Die zu gedämpften Tönen neigende, meisterhaft abgestimmte Chromatik reiht sich in dieselbe Skala ein, die gleiche Familie von Grautönen tritt in Erscheinung. Noch beredtere Affinitäten zu *Junge Mutter* zeigt ein anderes Gemälde von Gentileschi, *Rast auf der Flucht nach Ägypten*, das sich im Wiener Kunsthistorischen Museum befindet, eine der vier Varianten, die der Künstler zu diesem Thema schuf. Das die Büste der Jungfrau und das Kind darstellende Fragment ist in sehr ähnlicher Weise komponiert. Das im Ausdruck der Bewegung und des Blickes weniger gelungene Kind — als auf dem Bild *Junge Mutter* — entspricht diesem typologisch in großem Maße. Der Kopf der Jungfrau hat eine fast identische Bewegung wie die der Frauengestalt auf unserer Komposition. In einem anderen Werk, *Lot und seine Töchter* (London, Privatbesitz Spencer Churchill), erkennen wir in der Tochter Lots, deren Knie den Kopf des schlafenden Vaters stützen, das Modell, das zur Darstellung der Frau in *Junge Mutter* gedient hat. Kompositionell, aber auch

Scanned with OKEN Scanner

im Hinblick auf die malerischen und chromatischen Eigenschaften reiht sich das Gemälde unter die wertvollsten Werke des Oratio Lomi Gentileschi ein.

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 251, Nr. 187, Repr.; Voss, 1920, S. 411; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 53, Nr. 287; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 61; *Expoziția de Artă franceză*, 1955, S. 15; Teodosiu, *O valoroasă operă*, 1965, in: *Contemporanul*, Nr. 5, Repr.; Teodosiu, 1970, S. 30, T. 11 Farbe; Teodosiu, 1971, S. 113, Repr., S. 112, Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 263; Teodosiu, 1974, S. 25—26, Repr. T. 33.

FETTI, DOMENICO

Rom, 1589 — Venedig, 1624,

HEILIGER MÖNCH
Öl auf Kupferplatte
0,345×0,258
Inv. Nr. 8182/216
9

Das Gemälde befand sich ursprünglich in der Sammlung N. Ionescu-Barbă. Im Jahre 1948 wurde es aus dem Toma-Stelian-Museum zu Bukarest in den Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien überwiesen. Im Inventar der Gemäldesammlung N. Ionescu-Barbă (1948) wurde das Werk als „El Greco (?) — spanische Schule unter italienischem Einfluß" registriert. G. Oprescu (1949, 1955 und 1960) hielt das Gemälde für das Werk eines unbekannten spanischen Malers des 17. Jahrhunderts. B. Nicolson (1961) vertrat die von L. Mortari behauptete Autorschaft — B. Strozzi. P. Preiss (1969) wies in einer großangelegten Untersuchung die Autorschaft des Domenico Fetti nach. Die kalte, verhaltene Farbgebung mit Harmonien in Gelb- und Grau-Grün-Tönen, die Art, die Formen zu modellieren und die Farbschichte zu verteilen, sind für die Werke des Domenico Fetti charakteristisch. Nur die Konformation der Figur des Heiligen zeigt einige Tangenzen zur Malweise des Bernardo Strozzi und dies war wahrscheinlich der Grund, um es jenem Künstler zuzuschreiben.

LITERATUR: *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 45, Nr. 216; Oprescu, *Maeştri*, 1960, Farbenrepr.; Nicolson, 1961, Nr. 3, S. 273—276, Repr. S. 273 (Gesamtbild und Detail); Preiss, 1970, S. 273—276, Repr. S. 273 und S. 275 (zwei Details); Teodosiu, 1971, S. 113; Teodosiu, 1974, S. 22—23, Repr. T. 27.

ITALIENISCHE SCHULE
Anfang des 17. Jahrhunderts

MADONNA
Öl auf Holz
0,460×0,340
Inv. Nr. 7994/28
11

Das Bild gehörte zur Felix-Bamberg-Sammlung (Mskr. Kat. 1886, Nr. 39, S. 39), von wo es die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens (1886) übernahm. Seit 1948 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien; es stammt aus dem Schloß Peleş, Sinaia (bis 1941 diente es zur Ausschmückung des Schlosses Pelişor zu Sinaia).
Der Bamberg-Katalog (1886) hält das Bild für ein Werk Parmigianinos; L. Bachelin (1898) — Parmigianino; G. Goulinat und L. Hautecoeur (Begutachtung, 1934) — Parmigianino zugeschrieben; Al. Busuioceanu (1939) — Correggio; G. Oprescu (1948 und 1955) behauptet die Autorschaft Correggios; R. Longhi (Briefwechsel, Florenz, 1959) — „Studie zu einer *Geburt*, im Besitze des Herrn Weitzner, von einem florentiner Maler vom Anfang des 18. Jahrhunderts, zwischen Cigoli und Cristofano Allori"; W. N. Lazarew (mündliche Mitteilung, Bukarest, 1959) — Beccafumi Domenico; Dr. G. Penso (mündliche Mitteilung, Bukarest, 1962) — „scheint das Werk Rosso Fiorentinos zu sein"; N. Spinosa (mündliche Mitteilung, Bukarest, 1972) — Francesco Vanni; R. Causa (mündliche Mitteilung, Bukarest 1972) — Federico Barocci. Wenngleich das Bild anfangs (zwischen 1969—1972) mit dem Werk Federico Baroccis in Beziehung gebracht wurde, erachten wir die Zuschreibung an Francesco Vanni als plausibler, denn dieser Künstler war sowohl vom schaffen Domenico Beccafumis (von W. N. Lazarew vorgeschlagene Lösung) als auch von dem des Federico Barocci (für den auch R. Causa gestimmt hat) beeinflußt.

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 48—49, Nr. 53; Busuioceanu, 1938, S. 23—26; Busuioceanu, 1939, S. 83, Nr. 37, Repr. T. XXXVII; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 30, Nr. 67; Teodosiu, 1974, S. 49—50, Repr. T. 91.

GUERCINO, GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI, genannt

Cento (in der Nähe von Bologna), 1591—Bologna, 1666

DER HL. FRANZISKUS UND DER HL. BENEDIKTUS HÖREN EINEM MUSIZIERENDEN ENGEL ZU
Öl auf Leinwand
2,630×1,840
Inv. Nr. 8059/93
XV

Das Bild gehörte zur Felix-Bamberg-Sammlung (Mskr. Kat. 1879, S. 38, Nr. 39), von wo es in die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens (1879) überging. Das aus dem Schloß Peleş, Sinaia, stammende Gemälde befindet sich seit 1948 im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien und ist eine der vier von Guercino gemalten Varianten; die übrigen befinden sich in den Museen von: Paris (Louvre), Dresden (Kunstgalerie), Warschau (Nationalmuseum). Die Gemälde aus Dresden und Warschau sind von kleinerem Ausmaß und enthalten in der Komposition nur den hl. Franziskus und den musizierenden Engel. Die Dresdner Variante enthält auch andere Unterschiede gegenüber

Scanned with OKEN Scanner

der Bukarester Komposition, u. zw. im Kolorit (kalt, der Himmel von intensivem Blau mit einem weißen Streifen am Horizont) und in der Faktur (breite pastose Pinselführung). Das Exemplar im Louvre, das (laut Informationen von Carlo Malvasia) 1620 entstanden sein dürfte, ist im Hinblick auf Komposition und Ausmaße mit dem Bukarester Gemälde fast identisch.
Eine von Crespi (?) gemalte Jugendstudie nach dem Bild im Louvre (siehe Matteo Marangoni, *Arte Baroca*, 1953) befindet sich in Bologna (Sammlung Gaetano Maccafferri). Auf dem Bild Crespis *Selbstbildnis an der Staffelei* (Washington, Kress-Sammlung) erscheint, auf der hinteren Wand des Ateliers, ein Bild, das mit den Exemplaren im Louvre und im Bukarester Museum identisch ist. Die Komposition aus dem Louvre wurde 1623 von G. B. Pasqualini graviert (der hl. Benediktus erscheint nicht in der Gravüre).

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 67–68, Nr. 49; Busuioceanu, 1932, S. 136; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 37 und 38, Repr. 143; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 30; Bialostocki, 1957, S. 685; Bialostocki und Walicki, 1957, S. 511; Oprescu, *Maeştri*, 1960, Farbenrepr.; Schileru, 1966, S. 110; Teodosiu, 1970, S. 34, T. 13 Farbe; Teodosiu, 1971, S. 110–111; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 263; Teodosiu, 1974, S. 29–30, Repr. T. 40.

MOLA, PIER FRANCESCO

Coldrerio (Como), 1612 — Rom, 1666.

AGAR UND ISMAIL IN DER WÜSTE
Öl auf Leinwand
1,320×1,695
Inv. Nr. 8022/56
XVI

Das Bild befand sich in der Galerie des Herzogs Camille de Rohan und in der ehemaligen königlichen Sammlung Rumäniens (1898 verzeichnet). Ursprünglich für die Ausschmückung des Palais auf der Calea Victoriei, Bukarest, bestimmt, wurde es nach 1941 im Schloß Peleş, Sinaia, aufbewahrt. Im Jahre 1948 wurde es ins Kunstmuseum der SR Rumänien überwiesen. L. Bachelin (1898) reihte das Gemälde in die Bologneser Schule im 17. Jahrhundert ein; Al. Busuioceanu (1932) hielt es für ein Werk des Pier Francesco Mola; G. Oprescu (1948, 1955) — Guercino. Eine von Mola gemalte Variante dieses Gemäldes befindet sich in der Galleria Colonna zu Rom und eine Zeichnung mit dem betreffenden Sujet im Stockholmer Nationalmuseum.
Kompositionell erscheint das Gemälde aus dem Kunstmuseum der SR Rumänien ausgeglichener als das in der Galleria Colonna ausgestellte.
Die viereckige Form der Variante zu Rom ist in unserem Falle durch ein Rechteck mit ungemalten Ecken ersetzt, was eine besondere Art der Einrahmung voraussetzt. Dieser Rahmen gestattete eine freiere Entfaltung der kompositionellen Elemente. Die viel längeren Flügel des Engels, seine Position im Bild — höher und der Mitte zu —, der fast zur Gänze erfaßte Leib von Agar lassen in der Bukarester Variante den monumentalen Aspekt vorherrschen, was das Werk zu einer der wertvollen Schöpfungen Molas macht.

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 74, Nr. 55; Busuioceanu, 1932, S. 136; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 38, Nr. 56; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 30; Teodosiu, 1966, S. 231–235, Repr. S. 238; Teodosiu, 1967, S. 480–481, Repr. S. 480; Teodosiu, 1974, S. 35–36, Repr. T. 53.

PRETI, MATTIA, genannt IL CAVALIERE CALABRESE

Taverna (Kalabrien), 1613 — Malta, 1699

DIE FAMILIE DES DARIUS BIETET ALEXANDER DEM GROßEN DIE KRONE AN
Öl auf Leinwand
1,680×2,400
Inv. Nr. 8026/60
XVII

Das Gemälde gehörte zur Felix-Bamberg-Sammlung (Mskr. Kat. 1879, S. 29, Nr. 30), von wo es in die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens, 1879, gelangte. Das im Schloß Peleş, Sinaia, aufbewahrte Bild ist seit 1948 im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.
Das in verhaltener Manier gemalte Werk offenbart die besondere Fähigkeit des Künstlers, den Einfluß einiger Meisterwerke Caravaggios — *Die Berufung des heiligen Matthäus* zu Rom (Chiesa di San Luigi de Francast), *La diseuse de bonne aventure* im Louvre oder *Laute spielender junger Mann* im Leningrader Ermitage-Museum — schöpferisch zu verwerten. Im Hinblick auf Ausarbeitung und Typologie der Gestalten: sie finden sich in der *Das Konzert* betitelten Komposition Pretis aus dem Leningrader Ermitage-Museum wieder, Eigenheiten die die Einordnung des Bukarester Gemäldes unter die vom genannten Künstler um das Jahr 1656, einige Jahre vor dem (zwischen 1656–1660 datierten) Leningrader Bild, gemalten Werke rechtfertigt. Der durchscheinende Schleier der Frau aus der unmittelbaren Nähe Roxanas, seine durch unterbrochene Linien suggerierte diskrete Verzierung, sind auch auf dem Schleier der Frau im *Konzert* identisch gelöste Details, die Gestalt Alexanders des Großen, die jener des Jungen mit der Laute ähnlich ist, sowie viele andere Elemente deuten auf eine enge Zusammengehörigkeit zwischen diesen beiden Gemälden hin. *Das Konzert* aus dem Ermitage-Museum zeichnet sich durch die von der Lichtquelle

Scanned with OKEN Scanner

belebte Farbskala und eine größere Sicherheit im Auftragen der Paste aus, woraus wir schließen können, daß es zu den Werken zählt, die den Übergang von seinem Stil aus der römischen Epoche zum Stil der zweiten, neapolitanischen Periode markieren.

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 69, Nr. 50; Busuioceanu, 1932, S. 138; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 38, Nr. 146; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 30; Oprescu, *Maeştri* 1960, Farbenrepr. Detail; Nicolson, 1961, S. 520, Repr. 43; Schileru, 1966, S. 110; Teodosiu, 1970, S. 36, T. 14, Farbe, Detail; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 263; Teodosiu 1974, S. 41—42, Repr. T. 68.

ROSA, SALVATOR

Aranalla (bei Neapel), 1615 — Rom, 1675

CHARAKTERKOPF
Öl auf Leinwand
0,478×0,365
Inv. Nr. 8035/69
XVIII

Das Bild wurde von A. Simu im Jahre 1905 in Genua gekauft. Seit 1910 befand es sich im Kunstfonds des Museums Simu. Im Jahr 1948 wurde es ins Kunstmuseum der SR Rumänien überwiesen. Der Simu-Katalog (1937) führte es als „Rosa Salvator (zugeschr.)"; G. Oprescu (1948, 1955 und 1960) — Salvator Rosa; R. Longhi (Briefwechsel, Florenz, 1959) — Salvator Rosa.
Die schwungvolle Bewegung der Gestalt, der Ausdruck und die Anatomie des Gesichts verleihen dem Bild den Aspekt einer Studie zu einer Komposition mit dramatischem Sujet. In vielen Schlachtszenen des Salvator Rosa erscheinen übrigens Gestalten mit ähnlichem Antlitz. Die saftige, in warmen delikaten Tönen vibrierende Paste spricht für ein Werk aus der besten Schaffensperiode des Künstlers.

LITERATUR: Cornel, 1910, S. 97; Nr. 369; *Muzeul Simu. Catalog*, 1937, S. 80, Nr. 752, Repr. T. 40; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 40, Nr. 159; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 32; Oprescu, *Maeştri*, 1960, Farbenrepr.; Schileru, 1966, S. 110; Teodosiu, 1970, S. 38, T. 15 Farbe; Teodosiu, 1971, S. 112—113, Repr. S. 112; Teodosiu, 1974, S. 44—45, Repr. T. 76 Farbe.

LANGETTI, GIOVANNI BATTISTA, zugeschrieben

Genua, 1625 — Venedig, 1676

SENECAS TOD
Öl auf Leinwand
1,158×1,480
Inv. Nr. 8081/115
10

Das Bild gehörte der Staatlichen Pinakothek zu Bukarest. Im Jahre 1948 wurde es ins Kunstmuseum der SR Rumänien überwiesen. Der Katalog der Pinakothek schrieb es Giacomo del Ponte zu. G. Oprescu (1948 und 1955) — einem unbekannten spanischen Maler (?) des 17. Jahrhunderts; W. N. Lazarew (mündliche Mitteilung, Bukarest 1959) ordnete das Gemälde in das Schaffen Langettis ein.
Die Gesamtstruktur der Komposition, die Verteilung der Personen im Raum, das Verhältnis zwischen Licht und Schatten sowie die Kernigkeit und der athletische Körperbau der Gestalten entspricht dem Temperament und der künstlerischen Vision des Giovanni Battista Langetti. Von diesen Gesichtspunkten aus kann das Gemälde zu zahlreichen Werken des genannten Künstlers, darunter zu *Merkur und Argus* aus dem Palazzo Bianco zu Genua, in Beziehung gebracht werden.
Trotzdem weist das Gemälde aus dem Kunstmuseum der SR Rumänien Unterschiede auf in der Ausarbeitung und in der Farbgebung gegenüber den Bildern *Josef deutet Träume im Gefängnis* und *Isaak segnet seinen Sohn Jakob* aus dem Brukenthalmuseum zu Sibiu, von W. N. Lazarew identifizierte Werke, über deren Autorschaft kein Zweifel bestehen kann. (In mehreren Kompositionen Langettis erscheinen Gestalten und Bekleidungsdetails in fast identischer Ausarbeitung.) Möglich, daß diese Unterschiede verschiedene Etappen im Schaffen des Malers markieren. Im Bukarester Gemälde, das jenem in Sibiu weit überlegen ist, läßt sich das Gepräge venezianischer Kunst viel stärker beobachten. Aus diesen Gründen kann das Gemälde in die letzte Schaffensperiode Langettis eingeordnet werden, als der in Venedig lebende Maler zum Schaffen der ortsansäßigen Meister regen Kontakt hatte.

LITERATUR: *Pinacoteca Statului. Catalog*, 1930, S. 16, Nr. 158, Repr.; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 44, Nr. 199; Schileru, 1966, S. 112; Teodosiu, 1974, S. 30—31, Repr. T. 42.

GIORDANO, LUCA, genannt FA PRESTO

Neapel, 1632 — Neapel, 1705

HERKULES IM KAMPF MIT DEM ZENTAUR NESSUS
Öl auf Leinwand
2,480×2,870
Inv. Nr. 8181/215
XIX

Das Bild befand sich in der Spanischen Galerie des Louis Philippe und wurde, währenddem es im Louvre ausgestellt war, gestohlen, wobei man die Leinwand aus dem Rahmen herausschnitt. Es erschien wieder in England, wo es der Baron Taylor erwarb. An Felix Bamberg weiterverkauft (Mskr. Kat. 1879, S. 73—76, Nr. 75), gelangte es 1879 in die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens. Die der Ausschmückung des Musiksaals im Bukarester Palais auf der Calea Victoriei

Scanned with OKEN Scanner

(1928) bestimmte Komposition wurde eine Zeitlang im Schloß Peleş zu Sinaia ausgestellt. Im Jahre 1948 wurde es in das Kunstmuseum der SR Rumänien überführt.
In allen diesen Sammlungen, einschließlich der Sammlung des Kunstmuseums der SR Rumänien (bis 1968), wurde das Gemälde als Werk Riberas geführt. Der erste, der die Autorschaft Riberas in Frage gestellt hat, war Valerian von Loga, der es, im Jahre 1912, als ein wahrscheinliches Meisterwerk des Luca Giordano bezeichnet hatte. Al. Busuioceanu (1939 und 1940), W. N. Lazarew (mündliche Mitteilung, Bukarest, 1959), I. Recupero (mündliche Mitteilung, Bukarest, 1966), R. Causa und N. Spinosa (mündliche Mitteilung, Bukarest, 1972) hielten Luca Giordano für den Autor der Komposition. Eine fast getreue Reduktion des Gemäldes aus dem Kunstmuseum der Republik befindet sich im Szépmüvészeti Múzeum zu Budapest (es wurde früher Luca Giordano zugeschrieben, gegenwärtig gilt es als ein Werk der neapolitanischen Schule aus dem 17. Jahrhundert), eine Skizze (mit wenigen Veränderungen) von der Hand des Sebastiano Ricci im Leningrader Ermitage-Museum (von W. Neweshina entdeckt). *Herkules im Kampf mit dem Zentaur Nessus*, eines der Meisterwerke Giordanos aus der Ribera-Zeit, wurde, wie übrigens auch *Der Erzengel Michael stürzt die abtrünnigen Engel in den Abgrund* aus dem Wiener Kunsthistorischen Museum, von Riberas Gemälde *Apollo und Marsyas*, das im Museum San Martino in Neapel aufgewahrt wird, inspiriert. Zur selben Kategorie gehören auch die Bilder *Vulkans Schmiede* aus dem Leningrader Ermitage-Museum, ein Werk, in dem der Körper des Zyklopen, der hinter dem Amboß steht, jenen des Herkules aus der Bukarester Komposition fast genau wiedergibt, und *Prometheus* aus dem Warschauer Narodowe Muzeum. Im Warschauer Gemälde macht Prometheus linker Arm eine ähnliche Geste wie der Arm des Zentaurs Nessus, während die anatomische Konstruktion des rechten Beines, die in den Werken Giordanos aus dieser Zeit immer wieder erscheint, mit jener des Beines, auf das sich Herkules stützt, fast identisch ist. Die chromatischen und die sich auf die Ausarbeitung beziehenden Ähnlichkeiten, die zwischen den Gemälden *Herkules im Kampf mit dem Zentaur Nessus* und einem anderen Werk Giordanos — *Christi Auferstehung* (aus der Kirche Santa Maria del Buon Consiglio, Neapel), das 1972 in der Ausstellung „Das goldene Jahrhundert der neapolitanischen Malerei" in Bukarest gezeigt wurde, bilden ein weiteres stichhältiges Argument für die Einordnung dieses Gemäldes in das Schaffen des Fa Presto.

LITERATUR: *Notice des tableaux de la Galerie Espagnole*, 1838, S. 63, Nr. 240; Bachelin, 1898, S. 226–227, Nr. 172, Repr.; Loga (1912), S. 213; Busuioceanu, 1932, S. 143; Gr. Ionescu, 1938, S. 42; Busuioceanu, 1939, S. XII und S. XIX, *Galeria universală, Catalog* (1955), S. 46, Nr. 225, Repr.; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 46, Repr. S. 45; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VII, Farbenrepr.; Teodosiu, 1968, S. 27, Repr. S. 27, Gesamtbild und Detail; Schileru, 1966, S. 117, Repr. S. 116; Teodosiu, 1970, S. 40, T. 16 Farbe; Teodosiu, 1971, S. 112, Repr.; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 263; Teodosiu, 1974, S. 27–28, Repr. T. 35.

DIE BESCHNEIDUNG
Öl auf Leinwand
1,670×2,320
Inv. Nr. 9825/1859
XX

Das Gemälde wurde 1955 erworben, ohne daß sein Autor bestimmt worden wäre (unbekannter Maler). Im Jahre 1955 wurde es von W. Peters identifiziert. Ähnlich wie *Der zwölfjährige Jesus im Tempel* (Nationalgalerie Rom) gehört auch *Die Beschneidung* zu den Werken Giordanos, die vom Schaffen Rubens' und der venezianischen Künstler stark beeinflußt wurden; die nun bereicherte Palette des Malers wird warm und hell und die goldenen Töne schwingen in der luftigen Atmosphäre der Kompositionen.
Die von massiven Säulen ausgeglichene, horizontal betonte Komposition, die Typologie, die Haltung und die Kleidungsdetails einiger Gestalten wiederholen sich auch auf den Bildern *Die Kommunion der Apostel* (Narodowe Muzeum, Warschau), *Lucia wird zum Martyrium geführt* (Pinacoteca di Capodimonte, Neapel), das 1972 auch in Bukarest ausgestellt wurde.
Ausarbeitung, Unebenheiten der Malschicht, Chromatik und kompositionelle Details sind in vieler Hinsicht mit jenen des 1658 * entstandenen Monumentalgemäldes *Hl. Thomas von Villanova* (Kirche San Agostino degli Scalzi, Neapel — das ebenfalls in der Ausstellung „Das goldene Jahrhundert der neapolitanischen Malerei" gezeigt wurde) verwandt, was uns annehmen läßt, daß das Gemälde aus dem Kunstmuseum der SR Rumänien um dasselbe Jahr gemalt wurde.

LITERATUR: *Ghidul Galeriei universale* (1958) S. 30. Nr. 29; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VII, Farbenrepr; Schileru, 1966, S. 110; Teodosiu, 1970, S. 42, T. 17 Farbe; Teodosiu, 1971, S. 112; Teodosiu, 1974, S. 28. Repr. T. 36 Farbe.

MIRADORI (MIRADORO), LUIGI, genannt IL GENOVESE oder IL GENOVESINO

DER SCHUTZENGEL
Öl auf Leinwand
1,360×0,960
Inv. Nr. 8171/205
XXI

Das Bild gehörte dem deutschen Konsul Felix Bamberg (Mskr. Kat. 1879, S. 80, Nr. 80). Im Jahre 1879 ging es in die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens über. Das 1928 für die Ausschmückung des großen Salons des Bukarester Palais Cotroceni bestimmte Gemälde wurde nach 1941

* Siehe: Nicola Spinosa, *Das goldene Jahrhundert der neapolitanischen Malerei*. Katalog, Bukarest, April-Juni, 1972, Angaben über den hl. Thomas von Villanova

Scanned with OKEN Scanner

im Schloß Peleş zu Sinaia aufbewahrt. Im Jahre 1948 wurde es ins Kunstmuseum der SR Rumänien überführt.
Die Kataloge Bamberg (1879) und Bachelin (1898) führen es als ein Werk Zurbaráns. Mayer (1913) — Pereda; V. von Loga (1923 — Juan Rizzi: Busuioceanu (1932 und 1939) — Zurbarán; Gr. Ionescu (1938) — F. Juan Rizzi; G. Oprescu (1948) — Zurbarán; M. Gregori (1959) — Il Genovesino. Die Zuschreibung an „Il Genovesino" durch Mina Gregori scheint dadurch begründet, daß im *Schutzengel* aufschlußreiche kennzeichnende Elemente der Werke dieses Künstlers zu erkennen sind. Der Flügel des Engels ist beispielsweise im Hinblick auf Form, Ausrichtung des Gefieders und Verhältnis zwischen dunkleren und helleren Zonen sowie Pinselauftrag fast identisch mit *Schlafende Putto* — Pinakothek zu Cremona, *Rast auf der Flucht nach Ägypten* — Cremona, S. Imerio. Die Bekleidung des Engels — mit sehr weiten Ärmeln — wurde im Bild *Die Lautenspielerin* (Genua, Palazzo Rosso) ähnlich ausgeführt. Der Gesichtsausdruck der Gestalten, die Art, Stoffe und Wolken zu malen, entsprechen der Technik und der Sicht des Malers Miradori.

LITERATUR: Bachelin 1898, S. 229, Nr. 175, T. LXI; Mayer, 1913, S. 193; Loga, 1923, S. 368; Busuioceanu, 1932, S. 145; Ionescu Gr., 1938, S. 206; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 44, Nr. 206; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 40, Repr. S. 39; Oprescu *Maeştri*, 1960, S. VII, Farbenrepr.; Nicolson, 1961, S. 520; Schileru, 1966, Repr. S. 118; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 263—267; Teodosiu, 1974, S. 35, Repr. T. 52.

LIBERI, MARCO

Padua, 1640 — Venedig, nach 1696

DIANA UND ENDYMION
Öl auf Leinwand
1,020×0,755
Inv. Nr. 8023/57
XXII

Das (aus der Sammlung Cazimir 1898 erworbene) Bild gehörte der Staatlichen Pinakothek Bukarest. Im Jahre 1948 wurde es in das Kunstmuseum der SR Rumänien transferiert.
Die Kataloge der Pinakothek von 1906 und 1930 führten das Gemälde als Werk des „Liberi", ohne den Vornamen des Künstlers anzuführen. G. Oprescu (1948 und 1955) schrieb es Pietro Liberi zu; R. Longhi (Briefwechsel, Florenz, 1959) — „wahrscheinlich A. Bellucci".
Eine Kopie nach diesem Gemälde wurde von George Petraşcu ausgeführt. Die Autorschaft des Marco Liberi wurde aufgrund zwingender Ähnlichkeiten, die das Gesicht und der Körper der Diana mit jenen der Tochter Lots zeigt, die im Vordergrund der Komposition *Lot und seine Töchter* aus einer Budapester Privatsammlung steht. Profil, Frisur, die an beiden Armen hängenden Armbänder mit Perlen sowie die Malweise der Stoffe sind sehr verwandt. Ähnlichkeiten der gleichen Art sind auch mit der Figur der Mnemosine auf dem Bild *Zeus und Mnemosine* im Budapester Szépmüvészeti Múzeum festzustellen.
Was den Hintergrund und insbesondere die Art betrifft, die Vegetation zu sehen und darzustellen, kann auf das *Venus und Adonis* (Pordenone, Sammlung Dr. Silvana Citton) betitelte Gemälde Marco Liberis hingewiesen werden. Laub und Äste der Bäume sind in sehr ähnlicher Weise ausgemalt. In beiden Fällen erscheint das Blatt in der Form verlängerter Farbflecken mit unbestimmten Konturen.
Unter den Gestalten hat jedoch nur Adonis Beziehungen zur Figur Dianas (man spürt hier den Einfluß des Meisters Antonio Bellucci). Die Venus aus dem Gemälde der Sammlung Dr. Silvana Citton wurde von *Venus endormie et l'Amour* des Malers Padovanino im Kunstmuseum zu Grenoble sichtlich beeinflußt.

LITERATUR: *Pinacoteca din Bucureşti. Catalog*, 1906, S. 25, Nr. 22; *Pinacoteca Statului. Catalog*, 1930, S. 17. Nr. 187; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 38, Nr. 145; *Achiziţiile Pinacotecii Statului*, 1971, S. 128, Repr. S. 128; Teodosiu, 1971, S. 109; Teodosiu, 1974, S. 32, Repr. T. 43.

SOLIMENA, FRANCESCO, genannt L'ABBATE CICCIO

Nocera, 1657 — Barra, 1747

ERMINIA UND DER HIRT
Öl auf Leinwand
0,758×0,615
Inv. Nr. 8324/358
XXIII

Das Bild gehörte wahrscheinlich zur Galerie des Fürsten di Tochiarolo Ambrogio Caracciolo zu Neapel. Im Jahre 1930 befindet es sich in der Staatlichen Pinakothek, Bukarest. In das Kunstmuseum der SR Rumänien wurde es 1948 überwiesen.
Alte Zuschreibung: Luca Giordano?; *Katalog der Staatlichen Pinakothek* (1930) — unbekannter Maler; G. Oprescu (1948) — Nicolas Poussin (?); O. Ferrari (mündliche Mitteilung, Bukarest 1964) — „es könnte aus der Schule von Solimena sein". Im Thieme-Becker-Lexikon werden im Kapitel „Werke von Solimena, aus der Literatur bekannt" mehrere von Torquato Tassos epischem Poem *Das befreite Jerusalem* inspirierte Gemälde genannt: *Erminia in der Hirtenhütte*, das für den Regenten Ventura gemalt wurde, *Verwundeter Goffredo, Tankred und Clorinde* und *Erminia und der Hirt*, die der Galerie des Fürsten di Tochiarolo angehört haben.

Scanned with OKEN Scanner

Das letzte Bild, *Erminia und der Hirt*, könnte mit dem Gemälde aus dem Kunstmuseum der SR Rumänien identisch sein, da es in der Komposition, in der Chromatik und in den Hell-Dunkel-Effekten den Werken Solimenas entspricht.

LITERATUR: *Pinacoteca Statului. Catalog*, 1930 Nr. 303, S. 22, Repr.; *Galeria universală. Catalog* /1955/ S. 54, Nr. 291; *Expoziția de artă franceză*, 1955, S. 15; Schileru, 1966, S. 142; Teodosiu, *O operă de Francesco Solimena*, 1920, S. 365, Repr. S. 365; Teodosiu, 1974, S. 47, Repr. T. 82.

MAGNASCO, ALESSANDRO, genannt LISSANDRINO

Genua, 1667 — Genua, 1749

LANDSCHAFT MIT MÖNCHEN
Öl auf Leinwand
0,729×0,952
Inv. Nr. 8031/65
XXIV

Das Bild gehörte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur Sammlung des Barons Samuel von Brukenthal. Im Jahre 1817 wurde es in den Kunstfonds des Brukenthalmuseums, Sibiu, aufgenommen. Seit 1948 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.
Dieses Gemälde von besonderem künstlerischem Wert stammt aus der Periode künstlerischer Reife des Malers.

LITERATUR: Csáki, 1909, S. 213, Nr. 708; Geiger, 1923, S. 12; Spek, 1941, S. 83; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 48, Nr. 176; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 342; Schileru, 1959—1960, S. 33, 57, 61-62, Repr. S. 57; Schileru, 1966, S. 112; Teodosiu, 1970, S. 46, T. 19 Farbe; Teodosiu, 1971, S. 113, Repr. S. 113; Teodosiu, 1974, S. 33, Repr. T. 47.

DAS KRANKENHAUS
(nach einem Stich von J. Callot)
Öl auf Leinwand
0,484×0,833
Inv. Nr. 8029/63
XXV

Auf der in die Erde gesteckten Steinplatte (im Vordergrund) steht eine nur teilweise lesbare Inschrift: Call /llot

Das Bild gehörte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur Sammlung des Barons Samuel von Brukenthal. In den Kunstfonds des Brukenthalmuseums, Sibiu, wurde es im Jahre 1817 aufgenommen. Seit 1948 ist es im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien. R. Longhi (Briefwechsel, Florenz 1959) bestätigt die Autorschaft des Malers Magnasco mit dem Vermerk: „Die Architektur ist jedoch von anderer Hand, wahrscheinlich von Spera".
Es ist das Gegenstück des Gemäldes *Der Raub* aus dem Brukenthalmuseum, Sibiu.

LITERATUR: Csáki, 1909, S. 213, Nr. 709; Geiger, 1923, S. 12; Spek, 1941, S. 23; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 42, Nr. 177, Repr.; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 34, Repr. S. 55; Schileru, 1959—1960, S. 53, 60—62, Repr. T. 55; Oprescu, *Maeștri*, 1960, S. VII—VIII, Farbenrepr.; Schileru 1966, S. 112, Repr. S. 111; Teodosiu, 1970, S. 44. T. 18 Farbe; Teodosiu, 1971, S. 113; Teodosiu, 1974, S. 33 Farbenrepr. 48.

AMIGONI (AMICONI), JACOPO

Venedig, 1675 — Madrid 1752

BILDNIS DES SÄNGERS FARINELLI
Öl auf Leinwand
2,770×1,860
Inv. Nr. 8637/671
XXVI

Gemäß den Aufzeichnungen des deutschen Konsuls Felix Bamberg (Mskr. Kat. 1879, S. 22—21, Nr. 23) gehörte das Gemälde zur Sammlung Farinellis und war in dessen Villa in Bologna ausgestellt. Im Jahre 1879 befand es sich im Besitz Felix Bambergs und ging noch im selben Jahr in die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens über. Seit 1949 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien, und zwar stammt es aus dem Bukarester Palais auf der Calea Victoriei.
Aus der Reihe der von Amigoni geschaffenen Porträts, die den berühmten italienischen Sänger Carlo Broschi, genannt Farinelli (1705—1782), darstellen, gibt es noch: das *Bildnis Farinellis* in London (Tho-s Agnew & Sons Ltd.) und das *Bildnis Farinellis mit einer Gruppe von Freunden* in Melbourne (National Gallery of Victoria). Zum Unterschied vom Gemälde aus dem Kunstmuseum der Republik sind diese einfacher ausgearbeitet, ohne allegorische Gestalten und ohne die eine verklärende Atmosphäre schaffenden Attribute. Die weibliche Gestalt, die dem Sänger einen Kranz auf den Kopf legt, stellt die Muse Euterpe dar, während die allegorische Gestalt mit der Trompete (nach Ansicht von Adrian Baird) den Ruhm versinnbildlicht.
Was die Datierung des Werkes betrifft, berechtigen uns die Tatsachen, daß sich Amigoni zwischen 1729 und 1736 und Farinelli in den Jahren 1734—1737 in London befanden und daß die auf dem Bild dargestellte Person ungefähr 30 Jahre alt ist, anzunehmen, daß das Gemälde zwischen 1734 und 1736 in London gemalt wurde.
Joseph Wagner machte in London einen Stich nach diesem Gemälde (die Gravüre weist die Inschriften auf: J. Amiconi Pinxit; J. Wagner sculpt. Londini; Carlo Broschi detto Farinelli; Primam Merui qui Laude Coronam; Viro AE V.). Die Gravüre hat ein zu Füßen der weiblichen Gestalt gelegtes musikalisches Instrument als ein von J. Wagner in die Komposition eingefügtes Element.

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 114—115, Nr 88; Busuioceanu, 1932, S. 135; Schileru, 1966, S. 113; Teodosiu, 1971, S. 113; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 226; Baird, 1973, S. 735, Repr. S. 634, T. 40; Teodosiu 1974. S. 11—12, T. 2.

Scanned with OKEN Scanner

Spanische Schule

SCHULE VON VALENCIA
Mitte des 15. Jahrhunderts

DIE KRÖNUNG DER JUNGFRAU
Öl auf Holz.
0,170×0,770
Inv. Nr. 8097/131
XXVII

Das Gemälde gehörte zur Spanischen Galerie des Louis Philippe und wurde im Mai 1843 bei Christie's in London gleichzeitig mit der ganzen Gemäldesammlung verkauft. Im Verkaufskatalog figurierte es unter Nr. 318. Nach 1853 gelangte es in den Besitz des Konsuls Felix Bamberg, der es im Jahre 1879 an die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens verkaufte. Das aus dem Schloß Peleş, Sinaia, stammende Bild wurde 1948 in den Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien überwiesen. Der Bachelin-Katalog (1898) schrieb das Gemälde dem Maler Antonio del Rincón, dessen Existenz heute bezweifelt wird, zu. Valerian von Loga (1912) und Al. Busuioceanu (1932) hielten es für ein Werk der Kastilischen Schule. G. Goulinat und L. Hautecoeur ordneten es während ihrer Begutachtung in Bukarest 1934 der Spanischen Schule des 15. Jahrhunderts zu. Von F. J. Sánchez Cantón (1934) wurde es als fragliches Werk des Fernando del Rincón del Figueroa (zwischen 1491—1518) verzeichnet. Chandler Post (1941) schlug eine neue Zuschreibung des Gemäldes vor und reihte es in das Werk des Meisters von Alacuas, der gegen Mitte des 15. Jahrhunderts in Valencia gewirkt hat, ein. Diese Zuschreibung wurde in den letzten Band des Thieme-Becker-Lexikons aus dem Jahre 1950 aufgenommen und auch von Gaya Nuño (1958) angenommen. G. Oprescu (1948, 1955, 1960): „unbekannter spanischer Maler des 15. Jahrhunderts". M. Matache (1970): ein Werk der „Schule von Valencia", Mitte des 15. Jahrhunderts.
Eine Variante dieses Sujets befindet sich im Museum of Fine Arts in Boston, wo es als Werk der „Schule von Valencia — 15. Jahrhundert" (Kat. 1921, Nr. 88) geführt wird, doch von Chandler Post dem selben „Meister von Alacuas" zugeschrieben wurde.

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 205—206, Nr. 156; Loga (1912), S. 213, Repr. S. 214, Abb. 2; Busuioceanu 1932, S. 144; Sánchez-Cantón, in Thieme-Becker, XXVIII, 1934, S. 362; Post, VIII, 1941, II. Teil, S. 175; Thieme-Becker, XXXVII, 1960, S. 9; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 43, Nr. 193; Gaya Nuño, 1958, S. 102, Nr. 206; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 36; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VII, Farbenrepr.; Schileru, 1966, S. 114; Russu, 1970, S. 50, T. 21, Farbenrepr.; Efremov, 1971, P. 114, Repr. 90; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 267.

SCHULE VON VALENCIA
Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts

DIE JUNGFRAU MIT DEM KINDE UND ZWEI ENGELN
Tempera auf Holztafel mit Gipsgrundierung
1,144×0,816
Inv. Nr. 8098/132
XXVIII

Das Bild stammt aus der Dr. I. Cantacuzino-Sammlung, aus der es 1935 in den Besitz des Museums Toma Stelian (Legatar des Dr. I. Cantacuzino) einging. Im Jahre 1949 wurde es ins Kunstmuseum der SR Rumänien überführt.
G. Oprescu (1935, 1955) hielt das Gemälde für das Werk eines „Navarro-Katalanischen Primitiven" des 15. Jahrhunderts. Der Katalog des Toma-Stelian-Museums übernahm 1939 dieselbe Zuschreibung: „Spanische Schule — Maler der Navarro-Katalanischen Gruppe", datierte es jedoch spä-

Scanned with OKEN Scanner

ter, Ende des 16. Jahrhunderts. D. Angulo Iñiguez (1941) schlug eine neue Autorschaft vor, die die *Jungfrau mit dem Kinde und zwei Engeln* in das Werk eines anonymen Malers, bekannt als „Maestro de los Perea" (tätig in Valencia am Ende des 15. Jahrhunderts) einreihte, eine später auch von Chandler Post (nach Gaya Nuño zitiert) und von Gaya Nuño (1958) akzeptierte Zuschreibung. Das in seinem ursprünglichen, reichverzierten (in dieser Periode des 15. Jahrhunderts üblichen) Rahmen erhaltene Gemälde weist auf den Stil der Schule von Valencia hin: klare Komposition mit Gestalten voller Größe und Einfachheit, deren mit merkwürdigen Blumen und Arabesken verzierte Gewandung in weiten Falten von kräftigem Kolorit fällt.

LITERATUR: Oprescu, 1935, S. 12, Repr. S. 10; *Muzeul Toma Stelian, Catalog*, 1939, S. 164, Nr. 607, Repr. S. 94; D. Angulo Iñiguez, 1941, S. 319; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 43, Nr. 192; Gaya Nuño, 1958, S. 268, Nr. 2172; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 36; Efremov, 1971, S. 14.

SPANISCH-FLÄMISCHE SCHULE
Ende des 15. Jahrhunderts

ECCE HOMO
Tempera auf Holz,
0,377 × 0,325
Inv. Nr. 8101/135
XXIX

Das Gemälde stammt aus dem Bukarester Saint-Georges-Museum, wo es als *Kopf Christi* von einem unbekanntem Maler geführt wurde. Es wurde 1948 in den Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien überwiesen.

G. Oprescu (1948, 1955, 1960) hielt Rogier van der Weyden für den Autor des Bildes. Dr. Fr. Lambiotte bestreitet diese Zuschreibung, das Bild sei nämlich „sehr wenig flämisch", aber der spanischen Kunst verwandt, vor allem den Werken der Maler Gallego und Berruguete, deren Bilder den Schöpfungen der spanisch-flämischen Schule zugeordnet werden (Briefwechsel, Brüssel 1963). Laut S. J. Gudlaugson sei das Gemälde den Kompositionen des Aelbrecht Bouts ähnlich, „doch wurde es wahrscheinlich von einem flämischen Maler in Spanien ausgeführt" (Briefwechsel, Haag 1966). Wenngleich *Ecce Homo* flämischen Bildern verwandt ist, vor allem solchen, die aus der Werkstatt des Aelbrecht Bouts kamen, zeigt es, im Hinblick auf die Behandlung des goldenen Grundes durch kleine parallele Kommata (siehe Martin Davies, *Les primitivs flamands*, MCMLIII, Antwerpen, Bd. I, T. LIII, Nr. 26: Group Bouts, Aelbrecht [1], *Christ Crowned with Thorns*, Text S. 21—24), in der Typologie und im Gesichtsausdruck ganz verschiedene Eigenheiten, deren tiefmenschliches Pathos an die Merkmale der spanischen Schule erinnern. Diese Kennzeichen sowie der Rahmen aus Tannenholz, wie ihn spanische Künstler oft benützten, lassen das Werk in den Kreis spanisch-flämischer Schöpfungen einreihen. D. Angulo Iñiguez, Xavier de Salas (Briefwechsel, Madrid 1966), L. Hautecoeur (mündliche Mitteilung, Bukarest, 1966) und Sir Ph. Hendy (mündliche Mitteilung, Bukarest 1967) bestätigten die Einordnung des Gemäldes in diese Schule, hielten also diese Zuschreibung für richtig und lehnten die Autorschaft Rogier van der Weydens ab.

LITERATUR: *Galeria universală. Catalog* (1955), Nr, 5 Repr.; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 10, Repr. 2; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VI, Farbenrepr.

JUAN DE JUANES, zugeschrieben

Fuente la Higuera, 1523 — Bocairente, 1579

DER TRIUMPH DER JUNGFRAU, VON ENGELN UMGEBEN
Öl auf Leinwand
2,340 × 1,860
Inv. Nr. 8398/432
XXX

Das Gemälde gehörte zur Dekoration der Kapelle des Grafen Benasura aus Sanlúcar la Mayor, Andalusien. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erscheint es in der Felix-Bamberg-Gemäldesammlung. Von diesem 1879 verkauft, gelangt es in die ehemalige königliche Sammlung. Das aus dem Schloß Peleş, Sinaia, stammende Bild ging 1948 in den Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien über.

Der Bachelin-Katalog (1898) führt das Gemälde als ein Werk des Juan de Juanes, eine von Al. Busuioceanu (1932), G. Goulinat und L. Hautecoeur (Begutachtung, Bukarest 1934), G. Oprescu (1948, 1955, 1960) und Gaya Nuño (1958) bestätigte Zuschreibung.

Außer diesen Fachleuten, die die Autorschaft Juan de Juanes bestätigt haben, gibt es auch solche, die sie bestreiten und andere Ansichten vertreten: A.L. Mayer (1911) betrachtete es als ein Werk aus dem Kreise des Pedro de Campagna; Valerian von Loga (1912) erinnerten Zeichnung und Farbgebung an den Maler Antonio del Castillos aus Córdoba, und er behauptete, daß es mit Juan de Juanes nichts gemeinsames habe. D. Angulo Iñigues hält es für das Werk eines der flämischen Raffaeliten, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Sevilla gearbeitet haben und findet seinen Stil Pedro de Campagna und Sturm nahestehend (Briefwechsel, Madrid 1967).

Angesichts dieser unterschiedlichen Ansichten der genannten Spezialisten sowie der flämischen und italienischen Einflüsse und einiger traditioneller künstlerischer Elemente, die wir bemerken,

Scanned with OKEN Scanner

bleibt das Gemälde bis zur sicheren Klärung der Autorschaft weiterhin Juan de Juanes zugeschrieben.

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 211–212, T. LVI; Mayer, 1911, S. 66; Loga (1912), S. 213; Busuioceanu, 1932, S. 144; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 43, Nr. 194; Gaya Nuño, 1958, S. 215, Nr. 1528; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 56; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VII, Farbenrepr.; Schileru, 1966, S. 114, Efremov, 1971, S. 114; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 263–264.

GRECO, DOMENKOS THEOTOKOPOULOS, genannt EL

Fódele (Kreta), 1541 — Toledo, 1614

DIE ANBETUNG DER HIRTEN
(Detail)
Öl auf Leinwand
3,460 × 1,370
Signiert links unten mit kursiven griechischen Buchstaben: domenikos theotokopoulos e'poei
Inv. Nr. 8423/457
XXXI

Das Gemälde befand sich in der berühmten Spanischen Gemäldesammlung des Königs Louis Philippe. Dieser hatte dem Baron Taylor, einem kompetenten Kunstkenner, die Aufgabe anvertraut, in Spanien möglichst viele Gemälde aufzukaufen. Baron Taylor ist es gelungen, eine sehr große Zahl von Bildern nach Frankreich zu bringen, von denen zumindest einige Dutzend von außerordentlichem Wert waren. Darunter befand sich auch *Die Anbetung der Hirten*, die er am 17. August 1836 von José Bueno aus Madrid um 12 000 Reales erwarb. Durch die Versteigerung der Güter des Louis Philippe, die im Mai 1853 in London stattfand (Nr. 108), ging das Gemälde in die Pereire-Sammlung über, von wo es 1868 (Nr.31) vom Konsul Felix Bamberg in Paris gekauft wurde. Von diesem gelangte das Gemälde im Jahre 1886 in die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens. Das aus dem Schloß Peleş, Sinaia, stammende Bild wurde 1948 in den Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien überführt.

Dieses monumentale Werk, das unter den Meisterwerken El Grecos eine besondere Hervorhebung verdient, wurde für die Kirche des Kollegiums Doña Maria de Aragon, Madrid, in den Jahren 1596–1600 gemalt. Zusammen mit weiteren zwei Bildern: *Die Taufe* aus dem Museum Prado und *Mariä Verkündigung* aus dem Museum Balaguer aus Villa Nueva y Geltrú bildete es wahrscheinlich einen großen Altar. Die drei Gemälde weisen kompositionell und stilistisch enge Analogien auf, was viele Fachleute veranlaßt hat, anzunehmen, daß sie zur gleichen Zeit (1596–1600) ausgeführt wurden. Diese Ansicht beruht auch auf der Information, die wir (Wethey, 1962) in Bezug auf die Zeit, als das Werk in Auftrag gegeben wurde, besitzen, und zwar Dezember 1596 — zur malerischen, skulpturellen und architektonischen Dekoration des Altars der Kollegiumskirche Doña Maria de Aragon. Gleichzeitig sind auch Dimensionen und Format der *Taufe* (3,500 × 1,440) fast gleich mit jenen der *Anbetung der Hirten*, dessen Gegenstück es war, während die *Verkündigung* (3,150 × 1,740) den zentralen Teil des Altars einnahm. Im Jahre 1908 berichtete M.B. Cossio, daß das Ensemble der Kollegiumskirche Doña Maria de Aragon zu Madrid aus vier Werken bestanden habe: *Die Taufe*, *Die Kreuzigung*, *Die Auferstehung* (alle drei sind heute im Prado) und *Die Verkündigung* aus dem Museum Balaguer aus Villanueva y Geltrú. Unser Gemälde wurde nicht angeführt, obzwar Cossio es in seinem Katalog in dieselbe Epoche mit den übrigen, 1584–1594 (von Gaya Nuño ebenfalls akzeptierte Datierung), einordnet.

August L. Mayer (1931) fügte dem Zyklus der Kollegiumskirche weitere zwei Bilder zu: Das *Pfingstwunder* (Prado) und *Die Anbetung der Hirten* (Bukarest), daß er zwischen 1595–1598 angesetzt hat. Gomez übernimmt 1943 die Idee Mayers. Die Hypothese dieser Fachleute, daß die anderen Bilder: *Die Kreuzigung*, *Die Auferstehung* und *Das Pfingstwunder* zum selben Gemäldeensemble gehört hätten, ist unzutreffend, denn diese entsprechen stilistisch nicht, sie stammen nämlich aus einer späteren Zeit und aus anderen Orten.

Das Thema der Anbetung der Hirten wurde von El Greco auch in zu anderen Zeiten ausgeführten Gemälden aufgegriffen, die sich heute in verschiedenen Sammlungen und Museen befinden: Santander, Emilio Botín Sanz (1577–1579), Valencia, Colegio del Patriarca (1600–1605), New York, Metropolitan Museum (1605–1610), Madrid, Museo del Prado (1512–1614).

Eine zwischen 1596–1600 gemalte Replik kleineren Ausmaßes (1,110 × 0,470) befindet sich in der Galleria Nazionale zu Rom, deren Gegenstück die *Taufe* ist (1,110 × 0,470), das Pendant des Bildes im Prado.

AUSSTELLUNGEN: Brüssel, 1877, *La collection des tableaux de M. le consul géneral Bamberg, exposée au profit de la Société Neérlandaise de Bienfaisance.*; Paris, 1937: *Domenico Theotocopuli. El Greco. Exposition organisée par la Gazette des Beaux-Arts.* London, 1938: in der Ausstellung aus dem Burlington-House, die die Londoner Royal-Academy dem *„17. Jahrhundert in Europa"* gewidmet hat.

LITERATUR: *Notice des tableaux de la Galerie Espagnole*, 1838, S. 67, Nr. 253; Bachelin, 1898, S. 217–218, Nr. 262, Repr. T. LVIII; Cossio, II, 1908, S. 613, Nr. 360, III, Repr. 63 bis; Barres et Lafond (o.J.), S. 154, Repr. S. 147; Loga (1912), S. 214, Repr. S. 215, Abb. 4; Lafond (1923), S. 66–67 und S. IV, Repr. T. XV; Loga, 1923, S. 230; Martyne, in *Bénézit*, III, o.J. S. 882; Mayer, 1926, Nr. 16a; Mayer, 1931, S. 47, 105–106; Busuioceanu, 1932, S. 145; Busuioceanu in *Gazette des Beaux-Arts*, 1934, S. 293–296, Repr. S. 291, Abb. 3;

Scanned with OKEN Scanner

Busuioceanu, *El Greco în colecţia regală*, 1937, S. 4–6, Repr. (Detail); Busuioceanu, 1937, S. 14–16, Repr. T. IV, (Ensemble), T. V–X (Details); Escholier, 1937, S. 111–112, Repr., S. 115; *El Greco. Catalogue*, 1937, Nr. 3, Repr.; Borenius, 1938, S. 37, Repr. S. 42; Jamot, 1938, Repr., S. 20.; Vollmer, in *Thieme-Becker*, XXXIII, 1939, S. 6; Goméz-Moreno, 1943, S. 34–35; Lassaigne, 1952, S. 120; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 46, Nr. 222, Repr.; Guinard, 1966, S. 26; Oprescu, 1957, S. 46–47, Farbenrepr.; Gaya Nuño, 1958, S. 191, Nr. 1253; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 42, Repr. T. 44; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VII, Farbenrepr.; Sánchez-Cantón, 1961, S. 42–43; Wethey, II, 1962, S. 9, Nr. 12, S. 10–11, I, Repr. Abb. 130 (Ensemble), Abb. 397 (Detail); Reimann, 1966, S. 32, 43–44, Repr. Bl. 44; Martyne in *Bénézit*, IV, 1966, S. 406; Schileru, 1966, S. 117; Frati, 1970, S. 110–111, Nr. 107A; Russu, 1970, S. 52, T. 22, Farbe; Efremov, 1971, S. 116 Farbenrepr. 92; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 264, Repr. Abb. 3; Gudiol, 1972, *Cat.* 142, Abb. 171.

DIE VERMÄHLUNG DER JUNGFRAU
Öl auf Leinwand
1,100×0,830
Inv. Nr. 8179/213
XXXII

Das Gemälde stammt aus der Sammlung der Gräfin de Quinto, die es 1862 in Paris (Nr.61) verkauft hat; im Jahre 1869 befand es sich in der Gemäldesammlung Alphonse Oudry (Nr.48). Später gelangte es in den Besitz des Konsuls Felix Bamberg, von wo es, im Jahre 1879, die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens erwarb. Aus dem Schloß Peleş, Sinaia, wurde es 1948 in das Kunstmuseum der SR Rumänien überführt.

Die Kunsthistoriker sind fast einstimmig der Ansicht, die Datierung dieses unvollendeten Gemäldes in die letzte Schaffensperiode El Grecos, vielleicht sogar in sein letztes Lebensjahr (1614) anzusetzen. M.B. Cossio (1908) und A.L. Mayer (1926) behaupteten, die *Vermählung der Jungfrau* sei in den Jahren 1603–1606 für den Altar der Kapelle des Hospitals de la Caridad in Illescas in der Nähe von Madrid ausgeführt worden, eine Ansicht, die nicht akzeptiert werden kann. Der Künstler malte für die Kapelle des Hospitals sechs Gemälde, eines davon stellte den Heiligen Ildefons dar, die übrigen fünf Szenen aus dem Leben der Jungfrau, davon eines verschwunden ist. Die zwei angeführten Fachleute vermuten, daß das verschwundene Gemälde das Bild in Rumänien sei. Die von Al. Busuioceanu in Illescas gemachte Untersuchung bestätigt die Hypothese von Cossio und Mayer nicht. Sowohl der Stil als auch die viel spätere Ausführung sowie die Dimensionen des Bukarester Bildes stimmen mit dem Ensemble der Gemälde von Illescas nicht überein. Auch sind die überirdische Gestalt der Jungfrau, die Verlängerung der Figuren, die Vertikalität der Linien im Hintergrund sowie das chromatische Raffinement der durchscheinenden, von phosphoreszierendem Licht überfluteten Grau-, Blau- und Gelbtöne Merkmale der Kunst El Grecos aus seiner letzten Schaffensperiode.

Thematisch ist dieses Sujet, in El Grecos Werk, genau so wie das der *Visitation* (Washington, Dumbarton Oake, USA, Dimensionen 0,970×0,710), alleinstehend, wobei eine offensichtliche Annäherung zwischen den Physiognomien der beiden Jungfrauen wahrzunehmen ist. Hinter dem Priester, der bei der Vermählung amtiert und den Mittelpunkt der Szene bildet, erscheint ein vermutliches Selbstbildnis des Malers.

Eine moderne Kopie (0,570×0,420) nach dem Gemälde aus unserem Kunstmuseum befindet sich in Barcelona, in der Sammlung von Luis Plandiura.

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 219, Nr. 163, Repr. T. LIX; Cossio, I, 1908, S. 314–315, II, S. 613, Nr. 361, III, Repr. 49 bis; Barrès et Lafond, o.J., S. 158, Repr. S. 149; Lafond (1923), S. 66 und S. IV, Repr. T. XII; Loga (1912), S. 214, Repr. S. 215, Abb. 5; Ch. Martyne, in *Bénézit*, 1924, III, S. 882; Mayer, 1926, S. 133, Nr. 14; Busuioceanu, 1932, S. 145; Busuioceanu, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1934, S. 304–305, Repr. S. 295, Abb. 5; *Greco-Bilder* . . . , 1934, S. 386–387, Repr. S. 385; Busuioceanu, *El Greco în colecţia regală* . . . 1937, S. 10–11, Repr.; Busuioceanu, 1937, S. 23–25, Repr. T. XXII (Ensemble), XXIII–XXIV (Detail); Escholier, 1937, S. 131, Repr. S. 133; *El Greco. Catalogue*, 1937, Nr. 9, Repr.; Vollmer, in *Thieme-Becker*, XXXIII, 1939, S. 7; Malizkaja, 1947, S. 44; Goldscheider, 1949, S. 16, Farbenrepr. 215 (Ensemble) 216-217 (Detail); Lassaigne, 1952, S. 120; Vallentin, 1954, S. 361, Repr. XLVIII; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 46, Nr. 224; Guinard, 1956, S. 111; Oprescu, 1957, S. 47, Farbenrepr.; Gaya Nuño, 1958, S. 207–208, Nr. 1437, Repr. Nr. 113; *Ghidul Galeriei universale*, (1958), S. 42; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VII, Farbenrepr; Sánchez-Cantón, 1961, S. 50. Repr. VI, S. 33; Wethey, II, 1962, Nr. 96, S. 63–64, I, Repr. 201; Hauser, 1965, I, S. 271, II, Repr. 305; *Kratkaja Chudoshestwennaja Enziklopedija*, 1965, II, S. 209; Reimann, 1966, S. 49, 66–67, Repr. 52; Schileru, 1966, S. 117, Farbenrepr.; Martyne in *Bénézit* IV, 1966, S. 406; Frati, S. 124, Nr. 172. Repr. S. 172; Russu, 1970, S. 54, T. 23 Farbe; Efremov, 1971, S. 116, Repr. 93; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 263; Gudiol, *Catalog*, 1972, Nr. 229, Abb. 255.

DER HEILIGE MAURITIUS oder DAS MARTYRIUM DER ZEHNTAUSEND THEBANER
Öl auf Leinwand
1,450×1,070
Inv. Nr. 8178 (212)
12

Das Gemälde befand sich in den Sammlungen Baron Taylor, Louis-Philippe, Felix Bamberg. Durch den Verkauf der Bamberg-Sammlung gelangte es in die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens. Das aus dem Schloß Peleş, Sinaia stammende Bild befindet sich seit 1948 im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.

Das Bild ist eine reduzierte Replik des berühmten Gemäldes aus dem Escorial – *Die Marter des heiligen Mauritius* (Öl auf Leinwand; 4,480×3,010).

Hinsichtlich Autorschaft gibt es lebhafte Auseinandersetzungen. Der Großteil der Fachleute hielt es für eine späte, von El Greco gemalte Replik oder Variante des Bildes aus dem Escorial. In diesem Sinne nennen wir die Ansichten von M. B. Cossio (1908), P. Lafond, Al. Busuioceanu (1932, 1934, 1937), G. Goulinat und L. Hautecoeur – durch die Begutachtung aus dem Jahre

Scanned with OKEN Scanner

1934, Bukarest, G. Oprescu (1948, 1955, 1957, 1960), J. A. Gaya Nuño (1958) L. Réau (1958), G. Reimann (1966). A. L. Mayer (1925) bestritt die Autorschaft El Grecos und meinte, das Bild sei in der Werkstatt vom Sohn des Meisters, Jorge Manuel, ausgeführt worden. Im Jahre 1937 untersuchte er das in Paris ausgestellte Gemälde näher und kam auf seinen ursprünglichen Standpunkt zurück, indem er die Echtheit bestätigte und es für eine spätere Version erklärte, die unter zahlreichen Übermalungen zu leiden hatte (siehe den Artikel *El Greco et son Oeuvre* in *El Greco — Catalogue d'exposition. . .*). In den letzten Jahren äußerten einige Fachleute von den angeführten abweichende Ansichten, darunter Wethey (1962), der die Arbeit der Schule von Jorge Manuel, 17. Jahrhundert, zuschreibt, und sie für eine Kopie nach dessen Version in der Sammlung Boulos Ristelhueber, Paris, hält, wie auch J. M. Gudiol (Briefwechsel, Barcelona, 1970), der sie in die „Schule El Grecos, ausgeführt wahrscheinlich von Jorge Manuel" einreihte. T. Frati (1970) ordnet sie in die Reihe der Kopien nach dem Original aus dem Prado ein, ohne den Autor zu nennen. Unter allen diesen widersprüchlichen fachmännischen Ansichten schließen wir uns jenen an, die die Autorschaft El Grecos behaupten. Allerdings gibt es, wie bereits Al. Busuioceanu in seiner großangelegten Untersuchung über die Werke El Grecos in Rumänien (1934 und 1937) erwähnt hat, zwischen der Bukarester Replik und der monumentalen Komposition im Escorial einige Unterschiede stilistischer und koloristischer Art, muß man doch in Betracht ziehen, daß die beiden Gemälde zu verschiedener Zeit ausgeführt wurden, das Bild in Spanien 1582 (im Auftrage Philip II.), während das in Rumänien zwischen 1600—1606. Diese Datierung Al. Busuioceanus wurde auch von Camón Aznar (zitiert nach Wethey) und Gaya Nuño bestätigt. G. Reimann setzt die Entstehungszeit zwischen 1600—1608 an.

In der Van-Horo-Sammlung Montreal befindet sich eine Variante des Kopfes des heiligen Mauritius, von kleinerem Ausmaß (Öl auf Leinwand; 0,250 ×0,200), das wahrscheinlich, wie Al. Busuioceanu vermerkt, eine Studie zur Marter des heiligen Mauritius oder vielleicht ein Fragment aus einem Gemälde mit dieser Szene, das viel später als das in Escorial ausgeführt wurde, ist.

In der Boulos-Histelhueber-Sammlung, Paris, gibt es ein Gemälde von Jorge Manuel mit demselben Thema des Martyriums des heiligen Mauritius (1,460 ×1,000), das H. Wethey zwischen 1620—1625 datiert.

AUSSTELLUNGEN: Paris, 1937: *Domenico Theotocopuli. El Greco. Exposition organisée par la Gazette des Beaux-Arts.*

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 220—221, Nr. 166; Cossio, I, 1908, S. 222—223, II, S. 613, Nr. 364 und S. 698, III, Repr. 35 bis; Barrès et Lafond, o.J., S. 130; Lafond (1923), S. 67 und S. II; Loga (1912), S. 213; Martyne, in *Bénézit*, III, o J., S. 881; Mayer, 1926, Nr. 126 e; Busuioceanu, 1932, S. 145; Busuioceanu, 1934. in *Gazette des Beaux-Arts*, S. 300. Repr., S. 290, Abb. 2; *Greco-Bilder . . .*, 1934, 12. Heft, S. 386—387, Repr. S. 384; Busuioceanu, *El Greco în colecţia regală . . .*, 1937, S. 8—9 Repr.; Busuioceanu, 1937, S. 19—21, Repr. T. XVII (Ensemble) und T. XVIII (Detail); *El Greco Catalogue*, 1937, Nr. 7, Repr.; Vollmer, *in Thieme-Becker*, XXXIII, 1939, S. 6; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 46, Nr. 223, Repr.; Oprescu, 1957, S. 47, Farbenrepr.; Gaya Nuño, 1958, S. 202, Nr. 1380; Réau, III, 1958, S. 238; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 42, Repr. 17; Oprescu, *Maeştri*, 1960, Farbenrepr.; Whethey, II, 1962, S. 252, Nr. X—243; Reimann, 1966, S. 29 (75), Repr. S. 21; Martyne, in *Bénézit*, IV, 1966, S. 405; Efremov, 1971, S. 116; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 265.

TRISTÁN DE ESCAMILLA, LUIS

Toledo, 1588 (?) — Toledo 1624

PFINGSTWUNDER
Öl auf Leinwand
1,830×1,100
Signiert rechts unten, mit Dunkelbraun, auf dem Buch, darauf der heilige Johannes seinen Fuß hält: Ls TRISTA
Inv. Nr. 8037/71
XXXIII

Das Gemälde gehörte zur Spanischen Galerie des Louis Philippe und wurde wahrscheinlich 1853 in London verkauft. Nach diesem Datum erscheint es in der Sammlung des Konsuls Felix Bamberg, von wo es im Jahre 1879, in die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens gelangt. Das aus dem Schloß Peleş, Sinaia, stammende Bild befindet sich seit 1948 im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.

Die Herkunft des Gemäldes ließ zwei Ansichten aufkommen: im Jahre 1939 wies Delphine Fitz-Darby nach, daß das Bild zum Altar des Klosters Monjas de la Reina zu Toledo gehört hätte, und zwar gemeinsam mit drei anderen Werken — einer *Anbetung der Hirten* (Fitzwilliam-Museum, Cambridge, England; 2,330 ×1,150), einer *Anbetung der Könige* (Szépmüvészeti Múzeum, Budapest; 2,320 ×1,150) und einer *Auferstehung Christi*, heute verschollen.

Diese Ansicht wurde auch von Gabriel Rouchès (1958) akzeptiert. Gaya Nuño hielt jedoch 1958 das Bild für einen Teil aus einem unbekannten Toledoer Altar, gemeinsam mit der *Epiphanie* (1,670 × ×0,990), die sich in der Stirling-Maxwell-Sammlung zu Glasgow befindet und im Stil und Format dem Gemälde aus dem Bukarester Kunstmuseum sehr ähnlich ist. Mit den beiden Anbetungen — der Hirten und der Könige (Cambridge und Budapest) verglichen, die signiert und datiert (1620) sind, wurde *Das Pfingstwunder* (Bukarest) wahrscheinlich zwischen 1623—1624

Scanned with OKEN Scanner

gemalt. Die wohlausgeglichene Komposition, die strenge und vigorose Zeichnung in lebendiger und vielfältiger Farbgebung sowie die anspruchsvolle Ausführung deuten auf die künstlerischen Fähigkeiten hin, die für das letzte Lebensjahr Tristans kennzeichnend sind.

AUSSTELLUNG: Poznan, 1967: *Malarstwo Hiszpánskie XIV—XVIII. Wieku w Zbiorach Polskich.*

LITERATUR: *Notice des tableaux de la Galerie Espagnole*, 1838, S. 69, Nr. 265; Bachelin, 1898, S. 223—224, Nr. 171; Loga (1912), S. 217, Abb. 9; Busuioceanu, 1932, S. 145; Fitz-Darby: in *Thieme-Becker*, XXXIII, 1939, S. 408; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 72, Nr. 542; Gaya Nuño, 1958, S. 311, Nr. 2737; Rouchés, 1958, S. 294; Oprescu *Maeştri*, 1960, Farbenrepr.; Dobrzycka, *Malarstwo*, 1967, S. 77, Nr. 4; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 267.

ZURBARÁN, FRANCISCO DE

Fuente de Cantos, 1598 — Madrid, 1664

DER HEILIGE BLASIUS
Öl auf Leinwand
0,925×0,324
Unten in der Mitte die Inschrift:
S. BLAZIUS
Inv. Nr. 8172/216
XXXIV

Das Bild stammt von einem Altar, der dem Karmeliter Kollegium San Alberto zu Sevilla gehört hat. Im Jahre 1810 wird es im Depot des Alcazars (Saal 8, Nr. 268) verzeichnet, dann ging es in die Sammlung des Marschalls Soult, Herzog von Dalmatien (Kat. Nr. 37) ein, wo es bis im Mai 1852 blieb, als es von einem gewissen Sacchi gekauft wurde. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts figurierte es in der Barclay-Sammlung und gelangte nachher in den Besitz des Konsuls Felix Bamberg. Dieser verkaufte das Bild 1879, als es in die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens einging. Aus dem Schloß Peleş, Sinaia, wurde es 1948 in den Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien überführt.
Im Altar des Sevillaer Kollegiums San Alberto befand sich der *Heilige Blasius* neben anderen Tafeln kleinen Formats, von ähnlichen Dimensionen (0,910×0,320), die den *Heiligen Franziskus vor einem Totenkopf* (St. Louis, Missouri, City Art Museum) und zwei andere Heiligen der Karmeliten, den *Heiligen Peter Thomas* und den *Heiligen Kyrill aus Konstantinopel* (Boston, Museum of Fine Arts) darstellen. Von M. Soria (1953) wurde es zwischen 1630—1632 und von P. Guinard (1960) zwischen 1630—1635 datiert.
Der *Heilige Blasius* gehört zu Zurbaráns ausgeglichenster Periode künstlerischen Schaffens, zur „großen Sevillaer Epoche" (1630—1639), und reiht sich unter die Bildnisse von heiligen Märtyrern und Ärzten der römischen Kirche ein; es beeindruckt durch die Eleganz und den Ernst der Haltung, durch meisterhaft-vollkommene Ausführung.

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 230—231, Nr. 175; Loga (1912), S. 217; Busuioceanu, 1932, S. 146; Soria 1953, S. 143; Nr. 45; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 44, Nr. 205; Gaya Nuño, 1958, S. 337, Nr. 2997: *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 40; Guinard, 1960, S. 191 und 233, Nr. 212, Repr.; Matache, *Cu privire la . . .*, 1971, S. 139—142; Repr.; Efremov, 1971, S. 117; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 263.

CANO, ALONSO

Granada, 1601 — Granada, 1677

CHRISTUS AM PFAHL
Öl auf Leinwand
1,500×1,070
Signiert links unten, mit Schwarz, teilweise unleserlich:
Al (. . .) F A (Ciebat)
Inv. Nr. 8173/207
XXXV

Das Gemälde befand sich in der Sammlung Manuel Martinez Verdexo zu Granada, gelangte danach nach Frankreich, nach Paris, in die Sammlung James Gray und von hier zu Alphonse Oudry. Am 17. September 1869 wird es von Felix Bamberg in Paris gekauft. Durch den Bamberg-Verkauf aus dem Jahre 1879 ging das Bild in die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens ein. Aus dem Schloß Peleş, Sinaia, wurde es 1948 in den Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien überwiesen. Der einzige Fachmann, der die Zuschreibung des Gemäldes in Frage gestellt hat, war Valerian von Loga (1912), der es chromatisch den besten Arbeiten Murillos verglichen hatte. Die skulpturelle Art, die menschliche Anatomie wiederzugeben, die für die Anschauung des Künstlers eigen ist, sowie die typologischen Analogien zu anderen Werken des Malers—*Christi Leichnam, von Engeln gestützt* (Museo del Prado, Madrid) und *Noli me tangere* (Szépmüvészeti Múzeum, Budapest) bestätigen mit aller Sicherheit die Autorschaft Alonso Canos. Die Authentizität des Gemäldes bestätigt gleichzeitig auch die Entdeckung der Signatur durch Anatolie Teodosiu (1969). Varianten zum selben Thema befinden sich im Museum Prado und in der Academia San Fernando zu Madrid. Von Gaya Nuño (1958) wurde das Gemälde zwischen 1646—1650 datiert.

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 238, Nr. 180, T. LXV; Loga (1912), S. 213; Mayer, 1913, S. 128; Busuioceanu 1932, S. 146; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 45, Nr. 210; Gaya Nuño, 1958, S. 123, Nr. 466; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 40; Schileru, 1966, S. 118; Teodosiu, 1969, Nr. 6, S. 556, Repr.; Russu, 1970, S. 56, T. 24 Farbe; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 263.

Scanned with OKEN Scanner

MURILLO, BARTOLOMÉ ESTÉBAN

Sevilla, 1618 — Sevilla, 1682

DER URSPRUNG DES ZEICHNENS
Öl auf Leinwand
1,150 × 1,690
Inv. Nr. 8174/208
XXXVI

In der Ecke rechts unten, eine Kartusche mit der Inschrift: TVBO DE LA SOMBRA ORIGEN LA QVE ADMIRAS HERMOSURA EN LA CELEBRE PINTURA (Die in berühmten Malereien bewunderte Schönheit hat ihren Ursprung im Schatten).

Dieses lange Zeit unter dem volkstümlichen Titel *El quadro de las sombras* (Das Bild mit den Schatten) bekannte Gemälde stammt aus der Heiliger-Lucas-Kapelle der Sankt-Andreas-Kirche zu Sevilla und ist ein Geschenk Murillos aus dem Jahre 1660, aus Anlaß seiner Ernennung zum Vorsitzenden der Künstlerakademie dieser Stadt. Noch im Jahre 1809 befand es sich unter den Schätzen der Kapelle, als es, aus Mangel an Raum und materiellen Mitteln, dem Sammler Don Antonio Bravo aus Sevilla verkauft wurde. Dieser vererbte es seinem Neffen, Don Aniceto Bravo, der es bis 1864 aufbewahrte, als es nach Frankreich, nach Paris, in die Sammlung Pereire gelangte, wo es unter dem Titel *Invention du dessin* registriert wurde. Durch die Pereire-Versteigerung im Jahre 1868 gelangte das Werk in den Besitz des Konsuls Felix Bamberg, von wo es die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens erwarb. Aus dem Schloß Peleş zu Sinaia wurde das Bild unter dem Titel *Der Ursprung des Zeichnens* (George Oprescu, 1948, 1955) in den Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien überführt.

Das Gemälde nimmt eine alte griechische Sage wieder auf: Die Tochter des Dibutad, eines Töpfers aus Sicyone, wollte das Bild ihres Geliebten erhalten und so zeichnete sie seinen Schatten auf die Wand, so wie er von der den Raum erhellenden Lampe projiziert wurde.

Gabriel Goulinat und Louis Hautecoeur ordneten das Bild — bei ihrer Begutachtung aus dem Jahre 1934 — der „Schule Murillos" zu. Die Autorschaft Murillos wurde von Al. Busuioceanu (1939, 1940) weitgehend begründet, eine übrigens auch von George Oprescu und von J. A. Gaya Nuño (1958) akzeptierte Zuschreibung. M. A. Alpatow hielt das Bild für ein „mögliches Werk Murillos" (mündliche Mitteilung, Bukarest 1960).

Die Landschaft, die zarten Konturen der Formen, die breite nuancierte Behandlung der Atmosphäre sowie das grau-bläuliche, von Brauntönen erwärmte Kolorit erinnern vor allem an die mittlere Schaffensperiode Murillos der Jahre 1655—1670. Das Bild zeigt offensichtliche Ähnlichkeiten zu Werken wie *Isaak segnet Jakob* (Ermitage-Museum), *Rebecca und Eliasar am Brunnen* (Museum Prado), *Das Gleichnis vom verlorenen Sohn* (Otto-Beit-Sammlung, London), *Heimkehr des verlorenen Sohnes* und *Abraham und die Engel* (Sammlung des Duke of Sutherland, London) und *Josef und das Weib Potifars* (F. Schlayer-Sammlung, Madrid).

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 241, Nr. 182; Busuioceanu, 1932, S. 146; Busuioceanu, *O operă de Murillo . . .*, 1939, XVIII, S. 548—552, Repr.; Busuioceanu, 1940, S. 50—59; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 45, Nr. 211; Pigler, II, 1956, S. 335; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 40; Gaya Nuño, 1958, S. 40; Schileru, 1966, S. 118—119); Efremov, 1971, S. 117; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 264.

VALDÉS LEAL, JUAN DE

Sevilla, 1622 — Sevilla, 1690

DER KOPF DES HEILIGEN JOHANNES DES TÄUFERS
Öl auf Leinwand
0,490 × 0,760
Inv. Nr. 8168/202
XXXVII

Das Gemälde stammt aus der Spanischen Galerie des Louis Philippe. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts befand es sich in der Felix-Bamberg-Sammlung, von wo es 1879 in die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens gelangte. Aus dem Schloß Peleş, Sinaia, wurde es 1948 in den Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien überwiesen. Nach Angaben des Bachelin-Katalogs (1898) war das Gemälde signiert, die Signatur erscheint jedoch heute nicht mehr.

Was seine Datierung betrifft, sind wir der Ansicht, daß es dem Stil der letzten Schaffensperiode von Valdés entspricht, als der Künstler das Dramatische in den ausdrucksvollen Zügen der Figuren hervorhob und so „einen sehr spanischen Typ" schuf, wie ihn J. C. Ricart (1957) kennzeichnete. Unter den zahlreichen ähnlichen Exemplaren können Analogien typologischer und kompositioneller Art mit Werken festgestellt werden, die in den Jahren 1654—1658 für den Altar des Klosters El Carmen Calzado zu Córdoba ausgeführt wurden und den *Kopf des heiligen Johannes des Täufers* und dessen Gegenstück, den *Kopf des heiligen Paul* (siehe: Elisabeth du Gué Trapier, *Valdés Leal*, New York, 1960, Abb. 48 und 49) darstellen.

LITERATUR: *Notice des tableaux de la Galérie Espagnole*, 1838, S. 71, Nr. 272; Bachelin, 1898, S. 243, Nr. 183; Mayer, 1911, S. 187; Busuioceanu, 1932, S. 146; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 45, Nr. 212; Gaya Nuño, 1958, S. 341, Nr. 2772; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 41; Schileru, 1966, S. 119; *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 267.

Scanned with OKEN Scanner

ANTOLINEZ, JOSÉ

Madrid, 1635 — Madrid, 1675

DIE VERKLÄRUNG DER HEILIGEN MAGDALENA
Öl auf Leinwand
2,077 × 1,450
Inv. Nr. 8177/201
XXXVIII

Das Bild gehörte zur Sammlung des Don Sebastiano de la Huerta, Marquis von Salamanca. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird es in der Sammlung des Konsuls Felix Bamberg geführt, von wo es im Jahre 1879 in die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens gelangt. Im Jahre 1948 wurde es aus dem Schloß Peleş zu Sinaia in den Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien überwiesen.

Das Bild stellt den Augenblick dar, da (nach der *Legenda aurea)* die Heilige, die sich in die Wüste zurückgezogen hatte, von Engeln in den Akkorden einer himmlischen Musik zu Himmel gehoben wird.

Dieses von Valerian von Loga (1912) als eines der besten Werke von Antolinez bezeichnete Gemälde kann zu den Werken der letzten Lebensjahre des Malers gerechnet werden und beweist echtes künstlerisches Können in Komposition, Zeichnung und Perspektive bei der Darstellung des Fluges der Engel, durch die reiche leuchtende Farbgebung. Auch das schöne ausdrucksvolle Gesicht der Heiligen ist mit viel Zartgefühl ausgeführt und läßt José Antolinez als einen subtilen und sensiblen Interpreten der weiblichen Figur erscheinen.

A. L. Mayer ist der Ansicht, das Gemälde sei vor dem Bild aus dem Prado (Öl auf Leinwand; 2,050 × 1,630 m) anzusetzen, das Antonio Ubedal 1673 datiert hat.

Al. Busuioceanu setzte 1946 das Bukarester Bild (zitiert nach D. A. Iñiguez) in die letzten zwei oder drei Lebensjahre des Künstlers an und meinte, es sei gleichzeitig mit dem Bild aus dem Museo del Prado entstanden.

Eine Variante der *Verklärung der heiligen Magdalena* befindet sich in der Sammlung der Doña Isabel Lopez zu Madrid.

AUSSTELLUNGEN: Poznan, 1969: *Malarstwo Hiszpanskie XIV—XVIII Wieku w Zbiorach Polskich*

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 244, Nr. 184; Loga (1912), S. 217, Repr. S. 218, Abb. 11; Mayer, 1913, S. 228; Loga, 1923, S. 387, Repr. 191; Busuioceanu, 1932, S. 146; Igual Ubeda, V, 1951, S. 650; *Galeria universală, Catalog* (1955), S. 44, Nr. 198; Angulo Iñiguez, 1957, S. 28 und S. 41, Repr. T. 32; Gaya Nuño, 1958, S. 105, Nr. 224; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 38; Oprescu, *Maeştri*, 1960, Farbenrepr.; *Dobrzycka, Malarstwo*, 1967, S. 76, Nr. 1; Schileru, 1966, S. 119; Efremov, 1971, S. 117; Repr. 94; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 263.

Scanned with OKEN Scanner

Deutsche Schule

NÜRNBERGER SCHULE
Um 1450

DIE MYSTISCHE VERLOBUNG DER HEILIGEN KATHARINA
Tempera auf Holz
1,035 × 0,810
Inv. Nr. 8120/154
XXXIX

Das Gemälde stammt aus der Mihail-Kogălniceanu-Sammlung, wo es, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als ein Werk des Kölner Meisters Wilhelm geführt wurde. Später ging es in den Besitz des Landesmuseums für Altertümer über, wo es sich im Jahre 1917 befand, als es in der Deutschen Kunstausstellung im Rumänischen Athenäum gezeigt wurde. Bei dieser Gelegenheit bezeichneten es H. Braune und L. Volkmann als Werk der schwäbischen Schule des 15. Jahrhunderts. Im Jahre 1925 verzeichnete es M. Simionescu-Râmniceanu als Werk der Nürnberger Schule aus den Jahren 1430—1440. Nach 1936 befand sich das Gemälde in der Staatlichen Pinakothek, von wo es 1948 in den Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien überwiesen wurde. Von diesem Zeitpunkt an schrieb es G. Oprescu (1948, 1955) einem „unbekannten deutschen Maler der Kölner Schule, Anfang des 15. Jahrhunderts" zu. Eine andere Ansicht vertritt Dr. A. Stange, der es für das Werk eines Tiroler Meisters „vielleicht aus Brixen" (Briefwechsel, Tutzing 1967) hält.
Ohne hinsichtlich der Autorschaft eine endgültige Schlußfolgerung zu ziehen, kann man behaupten, daß es der Nürnberger Schule um die Mitte des 15. Jahrhunderts zugeschrieben werden kann. Der monumentale Charakter der Komposition, die strenge und aristokratische Eleganz des Ensembles, die stille harmonische Schönheit der die italienischen Typen evozierenden Gestalten sowie der Reichtum und die Rafinesse der Gewandung stützen diese Behauptung. In dieser Hinsicht gibt es offensichtliche Ähnlichkeiten zu Gemälden mit demselben Thema, die sich heute in den Staatlichen Museen Berlin und in der Münchner Alten Pinakothek befinden und die beide um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Nürnberg von einem unbekannten Künstler ausgeführt wurden bzw. vom Meister des Nothelfer-Altars aus der Kreuzkirche.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1917, *Die Ausstellung deutscher Kunst.*

LITERATUR: Braune, I, 1917, S. 14—15; Simionescu-Râmniceanu, 1925, S. 78—79; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 25, Nr. 20; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 13; Schileru, 1966, S. 137, Repr. S. 136; Efremov, 1971, S. 118.

ZEITBLOM, BARTHOLOMÄUS

Nördlingen, 1458/1460 — Ulm, 1518/1522

DIE VERKÜNDIGUNG: DIE JUNGFRAU
Tempera auf Holz
1,170 × 0,487
Inv. Nr. 18819/153
XL (A)

Die beiden Tafeln mit Szenen der Verkündigung gehörten zu einem Altar, den Zeitblom im Jahre 1497 für eine Kirche in Hürbel bei Biberach (Oberschwaben) gemalt hatte. Zum selben Altar gehörten auch die Tafeln mit den Bildnissen der heiligen Barbara (Tempera auf Holz, 1,215 × 0,400) und der heiligen Katharina (Tempera auf Holz, 1,165 × 0,440), die sich ebenfalls im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien befinden.

Scanned with OKEN Scanner

DIE VERKÜNDIGUNG: DER ERZENGEL GABRIEL
Tempera auf Holz
1,170×0,487
Inv. Nr. 8118/152
XL (B)

Mit Ausnahme der Daten über die Herkunft fehlen Informationen zur Geschichte dieser Werke bis ins 19. Jahrhundert, als sie in den Sammlungen Jean Baron Eder und Mihail Kogălniceanu verzeichnet werden. Vom letzteren gingen sie in den Besitz des Landesmuseums für Altertümer, von wo sie die Bukarester Staatliche Pinakothek 1936 übernahm. Seit 1948 befinden sie sich im Kunstmuseum der SR Rumänien.
Der Autor dieser Altargemälde wurde nie in Zweifel gestellt, denn alle Stilelemente kennzeichnen das Schaffen Zeitbloms um das Jahr 1500.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1917, *Die Ausstellung deutscher Kunst.* Bukarest, 1971, *500 Jahre seit der Geburt Albrecht Dürers*, Dresden, 1971/1972, *Deutsche Kunst der Dürerzeit.*

LITERATUR: Tocilescu, 1906, S. 100, Nr. 85 und 86; Kst. u. Altert. Denkm. Donaukr., I (1914), S. 194; Braune, I, 1917, S. 14–15, Repr.; Simionescu-Râmniceanu, 1925, S. 79–80; Tzigara-Samurcaş, 1936, S. 284; Mahn, in *Thieme-Becker*, XXXVI, 1947, S. 442; *Galeria Universală. Catalog* (1955), S. 26, Nr. 24 und 25; Stange, VIII, 1957, S. 28; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 11; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VII, Farbenrepr.; *Bénézit*, VIII, 1966, S. 845; Schileru, 1966, S. 133; Efremov, 1971, S. 119; Matache, *Cinci sute de ani*, 1971, S. 25–26, Nr. 33 und 34, Repr. 33 und 34; *Deutsche Kunst der Dürerzeit*, 1971, s. 274–275, Nr. 518 und 519; Liebmann, 1972, S. 318, Repr. 2.

CRANACH (der Ältere), LUCAS

Kronach, 1472 — Weimar, 1553

VENUS UND AMOR
Öl auf Holz
1,40×0,570
Signiert links unten mit dem Drachen ohne Flügel und datiert 1520
Inv. Nr. 8107/141
XLI

Die Geschichte dieses Bildes ist uns nur seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bekannt, als es in der Sammlung des Konsuls Felix Bamberg verzeichnet wurde. Durch den Verkauf von 1879 ging es in die ehemalige königliche Sammlung Rumäniens ein, von wo es 1948 über das Schloß Peleş, Sinaia, in den Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien gelangte.
In allen diesen Etappen wurde das Gemälde Lucas Cranach dem Älteren zugeschrieben und als solches verzeichnet, und zwar aufgrund von Stilelementen sowie der Existenz des Drachenbildes, das dem Maler bereits seit 1508 als Signatur gedient hatte. Ausnahme bildeten G. Goulinat und L. Hautecoeur, die das Bild, bei der Begutachtung im Jahre 1932, in die Schule Cranachs einordneten. Unlängst geäußerte Ansichten stellen die Autorschaft wieder in Frage; in dieser Hinsicht sind die Ansichten Dr. A. Stanges zu erwähnen, der das Bild für eine Atelierarbeit hält und als möglichen Autor Lucas Cranach d. J. suggerierte (Briefwechsel, Tutzing 1967), sowie des Dr. W. Schade (1973), der es dem Meister des Altars von Lorenz Phlock zugeschrieben hat. Durch die wiederholte Darstellung des weiblichen Aktes unter dem Vorwand der Darstellung des mythologischen Repertoires umriß Lucas Cranach d.Ä. einen originellen Schönheitskanon, der von seiner ganzen Werkstatt als charakteristischer Typ angenommen wurde.
Beim Bukarester Gemälde stammt die Hintergrundlandschaft mit ihrer feinen delikaten miniaturhaften Ausführung ohne Zweifel von Lucas Cranach d.Ä., wenngleich einige Eigenheiten der Physiognomie, die Frisur und die Körperproportionen der Göttin mit der Sicht des Künstlers nicht vollkommen übereinstimmen. Diesbezüglich dürfte die Mitarbeit eines Malers aus seiner Werkstatt möglich sein. Zu erwähnen, daß das blaue Tuch der Göttin Venus später hinzugefügt wurde, wahrscheinlich Ende des 17. Jahrhunderts oder Anfang des 18. Jahrhunderts.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest 1971, *500 Jahre seit der Geburt Albrecht Dürers*· Bukarest, 1973, *Cranach. Malerei und Holzschnitte aus den Sammlungen der Deutschen Demokratischen Republik.*

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 126, Nr. 93, T. XXXI; Busuioceanu, 1932, S. 139, Repr. 133; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 26, Nr. 27, Repr.; Peters, 1957, S. 73, Repr. 72; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VII, Farbenrepr.; Schileru, 1966, S. 36, Repr. 34; Matache, 1970, S. 60, T. 26, Farbe; Efremov, 1971, S. 118–119, Repr. 95, Farbe; Matache, *Cinci sute de ani* . . . , 1971, S. 21–22, Nr. 22, Repr. 22; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 263–267, Abb. 4; Nanu, 1972, S. 5, 47, 50, Repr. S. 28 (Farben-Detail) und 29 (Ensemble); Schade und Gronau, 1973, S. 103, Nr. 147, Repr. S. 102.

DIE JUNGFRAU MIT DEM KINDE
Öl auf Holz
0,744×0,540
Inv. Nr. 8114/148
XLII

Signiert links unten mit dem Drachen mit waagerechten Flügeln. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehörte das Gemälde Mihail Kogălniceanu. Später ging es mit einigen anderen Werken der altdeutschen Schule derselben Sammlung in den Besitz des Landesmuseums für Altertümer über und wurde im von Grigore Tocilescu 1906 veröffentlichten Katalog als „Lucas Cranach zugeschrieben" geführt und zwar mit dem Titel *Die Madonna mit dem Kind an der Brust.* Während dreißig Jahren wurde die Anwesenheit dieses Gemäldes in diesem Museum durch verschiedene, von M. Simionescu-Râmniceanu (1925) und Al. Tzigara-Samurcaş (1936) veröffentlichte Artikel bezeugt. Nach diesem Datum (1936) gingen die deutschen Gemälde aus der ehemaligen Kogălniceanu-Sammlung, da man sie als für das Spezifikum des Landesmuseums für Altertümer unange-

Scanned with OKEN Scanner

messen hielt, in die Staatliche Pinakothek über, von wo es 1948 dem Kunstmuseum der SR Rumänien zugeführt wurde. Die Autorschaft Lucas Cranach d.Ä., die von allen Sammlungen, in denen sich das Werk befunden hatte, behauptet wurde, ist auch in den letzten Jahrzehnten von G. Oprescu (1948, 1955, 1960), W. Peters (1951), E. Schileru (1966), A. Nanu (1972), W. Schade (1973) beibehalten worden.
Andere Ansichten vertraten M. Liebman (Briefwechsel, Moskau 1967) und A. Stange (Briefwechsel, Tutzing 1967), die das Gemälde in die Schule Cranachs einordneten.
Außer der Echtheit der Signatur bezeugen auch die Komposition und die Typologie der Gestalten sowie die Qualitäten der Ausführung die Autorschaft Cranach d.Ä.. Unter den zahlreichen Darstellungen dieses Themas, die der Künstler zu verschiedenen Zeiten ausgearbeitet hat, erscheint die Bukarester mit den um das Jahr 1537 gemalten Exemplaren am ehesten verwandt. In diesem Sinne gibt es Analogien zum *Mariahilfbild* aus der Innsbrucker St. Jakobskirche, das um 1537 datiert ist. Derselbe Madonnentyp erscheint auch in der Komposition *Christi Geburt* aus dem Angermuseum zu Erfurt, das ebenfalls um 1537 gemalt wurde. Unser Gemälde ist chronologisch um dieses Datum anzusetzen; dafür spricht auch die Eigenheit der Signatur, da es bekannt ist, daß Cranach d.Ä. nach dem Tod seines Sohnes Hans, 1537, seine Werke mit dem Drachen mit waagerechten Flügeln signiert.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1971, *Die Ausstellung deutscher Kunst*· Bukarest, 1971, *500 Jahre seit der Geburt Albrecht Dürers*· Bukarest, 1973, *Cranach. Malerei und Holzschnitte aus den Sammlungen der Deutschen Demokratischen Republik.*

LITERATUR: Tocilescu, 1906, S. 100, Nr. 84; Simionescu Râmniceanu, 1925, S. 81; Tzigara-Samurcaş, 1936, S. 285; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 27, Nr. 29; Peters, 1957, S. 76, Repr. 77; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VI, Farbenrepr.; Schileru, 1966, S. 137; Efremov, 1971, S. 118–119; Matache, *Cinci sute de ani . . .*, 1971, S. 22, Nr. 23; Repr. 23; Nanu, 1972, S. 5, 65, Repr. S. 56; Schade und Gronau, 1973, S. 67, Nr. 98, Repr. S. 71.

SÜDDEUTSCHE SCHULE
Anfang des 16. Jahrhunderts

DIE KREUZIGUNG
Öl auf Holz,
1,615×1,315
Inv. Nr. 9875/1909
XLIII

Das 1957 aus der Sammlung Marga Florescu, Bukarest, erworbene Werk ging in den Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien mit der Zuschreibung „unbekannter deutscher Maler, Ende des 15. Jahrhunderts" ein. Nach der von Fr. Winkler in einem Brief (1960) geäußerten Ansicht dürfte es vom Anfang des 16. Jahrhunderts aus den Gebirgsgegenden Süddeutschlands oder Österreichs sein. Dieselbe Datierung empfahl auch I. Frunzetti (Mitteilung, Wissenschaftliche Tagung der Kunstmuseen, Bukarest, 1966). M. Liebman, der es den Werken Jan Polacks angleicht, ordnet es in die Bayrische Schule vom Ende des 15. Jahrhunderts ein (Briefwechsel, Moskau 1967).
Diese monumentale *Kreuzigung*, die auf Tannenholz – eine den Werken aus dem Süden Deutschlands spezifische Unterlage, die ikonographische und stilistische Elemente des betreffenden künstlerischen Areals vereint – gemalt wurde, kann auch mit Bezug auf Holzschnitte derselben Periode, Anfang des 16. Jahrhunderts datiert werden. Nach Ansicht Fr. Winklers weist die männliche Gestalt an der äußersten rechten Seite Analogien zu einem der sechs Krieger vom gleichnamigen Holzschnitt Dürers (1495–1496) auf, und der neben dem Kreuz stehende Mann mit dem Ritter vom Holzschnitt des Meisters M. Z. (1503), der den Titel *Die Umarmung* führt, auf.
Der eklektische Geist des Gemäldes wird vom deutlichen Einfluß der flämischen Meister, insbesondere des Rogier van der Weyden gesteigert, aus dessen Werk die Gruppe der *von Johannes gestützten leidenden Jungfrau* entlehnt wurde.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1971, *500 Jahre seit der Geburt Albrecht Dürers.*

LITERATUR: Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VII, Farbenrepr; Schileru, 1966, S. 137, Repr. S. 136; Matache, 1970, S. 64, T. 28 Farbe; Efremov, 1971, S. 119, Repr. 97; Matache, *Cinci sute de ani . . .*, 1971, S. 23, Nr. 26, Repr. 26.

DONAUSCHULE
Erstes Viertel des 16. Jahrhunderts

DIE BEKEHRUNG DER HEILIGEN KATHARINA ZUM CHRISTENTUM
Öl auf Holz
0,750×0,471
Inv. Nr. 8117/151
XLIV

Diese beiden Pendant-Bilder stammen aus dem Bukarester Kalinderu-Museum, in dessen Besitz sie mit folgenden Angaben geführt wurden: Bayrische Schule, 15. Jahrhundert – *Principesă rugîndu-se la o icoană a Sfintei Fecioare pe care i-o arată un pustnic* (Prinzessin, vor einem Bild der Heiligen Jungfrau, betend, das ihr ein Einsiedler vorhält, Inv. Nr. 526) und *Pustnic botezînd o principesă* (Ein Einsiedler tauft eine Prinzessin; Inv. Nr. 524). Im Jahre 1917, als sie in der *Ausstellung deutscher Kunst* im Rumänischen Athenäum gezeigt wurden, verzeichneten sie H. Braune und L. Volk-

Scanned with OKEN Scanner

DIE TAUFE DER HEILIGEN KATHARINA
Öl auf Holz
0,750×0,464
Inv. Nr. 8116/150
XLV

mann als Werke eines „bayrischen Unbekannten, um 1520". Die beiden Werke gelangten 1948 in den Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien und wurden von G. Oprescu (1955) Hans Baldung Grien (?) zugeschrieben und betitelt: *Convertirea la creştinism a unei principese* (Die Bekehrung einer Prinzessin zum Christentum) und *Botezul unei principese* (Die Taufe einer Prinzessin). W. N. Lazarew (mündliche Mitteilung, Bukarest 1959) hielt die beiden Gemälde für Schöpfungen Albrecht Altdorfers, was übrigens auch von A. Teodosiu (1966) angenommen wurde, der ihren thematischen Gehalt entzifferte, ihnen den gegenwärtigen Titel verlieh und sie um die Jahre 1505—1507 datierte. Später kam A. Teodosiu (1971) von diesem Standpunkt ab und ordnete die beiden Gemälde in die „Schule Albrecht Altdorfers, um 1514" ein.
Laut Äußerungen von A. Stange (Briefwechsel, Tutzing 1967) und K. Löcher (Briefwechsel, Stuttgart 1967) gehörten die Bukarester Werke einer Reihe von acht Tafeln an, die die Legende der heiligen Katharina darstellten; der Autor dieser Reihe dürfte der Monogramist H. G. (1514) sein, der auf einer der Tafeln signiert ist. Mit Ausnahme zweier Gemälde des genannten Zyklus, die heute verschollen sind, befinden sich die übrigen im Nürnberger Germanischen Nationalmuseum *(Die Kaiserin Faustina besucht die heilige Katharina in der Gefangenschaft* und *Die Geißelung der hl. Katharina)*, in der Stuttgarter Staatsgalerie *(Das Martyrium der hl. Katharina* — monogrammiert und datiert: H.G. 1514) und in einer Privatsammlung derselben Stadt *(Die Verbrennung der Philosophen)*. Nach Informationen Löchers befanden sich alle acht Tafeln um das Jahr 1820 im Besitz des Grafen Vieregg und um das Jahr 1850 in der Marx-Sammlung zu München. Im gegenwärtigen Stadium der Forschung kann behauptet werden, daß der Autor der beiden Werke aus dem Bukarester Museum ein Künstler der Donauschule aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts war, den Albrecht Altdorfer beeinflußt hatte. Die Ausmaße sind mit jenen der Nürnberger und Stuttgarter Gemälden fast identisch, die ähnliche Konzeption in der Organisierung des Kompositionsraumes, gemeinsame Elemente in der Typologie und Gewandung schließen die Hypothese der Zugehörigkeit unserer Werke zu dem der heiligen Katharina gewidmeten Zyklus nicht aus. Die sichtlichen Unterschiede in der Ausführung, insbesondere die Ungleichheit der Zeichnung, machen jedoch die Annahme A. Teodosius (1971) glaubhaft, wonach die erwähnten Tafeln das Werk von Künstlern aus derselben Werkstatt seien, die an der Ausmalung desselben Altars mitgearbeitet haben.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1971, *Die Ausstellung deutscher Kunst;* Bukarest 1971, *500 Jahre seit der Geburt Albrecht Dürers.*

LITERATUR: Volkmann und Braune, I, 1917, S. 14—15; Coli, 1935, S. 479, Repr. S. 475 und Farbe T. V; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 26, Nr. 30 und 31; Teodosiu, 1966, S. 43, 45, Repr. S. 44; Schileru, 1966, S. 137, Repr. S. 135; Efremov, 1971, S. 119; Teodosiu, *Cinci sute de ani . . .*, 1971, S. 19, 20, Nr. 15 und 16, Repr. 15 und 16.

Scanned with OKEN Scanner

Österreichische Schule

SÜDTIROLER SCHULE (BRIXEN)
Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts

DIE ANBETUNG DER KÖNIGE
Tempera auf Holz;
0,995×0,810
Inv. Nr. 8693/727
13

DER KINDERMORD
Tempera auf Holz
1,000×0,820
Inv. Nr. 8694/728
XLVI

Diese beiden Altartafeln, die im Jahre 1950 aus der Sammlung G. Stephănescu-Arephy erworben wurden, gingen in den Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien als Werke „unbekannter deutscher Maler aus dem 15. Jahrhundert" ein. G. Oprescu (1950, 1955) ging von einigen Ähnlichkeiten mit Werken tschechischer Meister derselben Epoche aus und ordnete sie in die „böhmisch-deutsche Schule vom Anfang des 15. Jahrhunderts" ein. A. Stange hielt sie für Schöpfungen eines Südtiroler Meisters, „vielleicht Lienhard von Brixen" (Briefwechsel, Tutzing 1967).
Ein Vergleich der beiden Altartafeln mit Werken aus Südtirol bestätigt die Richtigkeit dieser letzteren Ansicht. Die Gestalten weisen fast identische Physiognomien auf wie jene auf den Wandmalereien der Marienkirche zu Obermauern und die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts von Simon von Taisten gemalt wurden. Ähnliche Gesichter und einen Körperbau, der an Holzskulpturen erinnert, sind auf den meisten Altartafeln zu beobachten, die unter dem Einfluß der Brüder Michael und Friedrich Pacher in Brixen oder in anderen Werkstätten aus dem Pustertal geschaffen wurden. Neben den typologischen Ähnlichkeiten, weisen die kompositionelle Konzeption, der Stil der Gewandung und der Schmucksachen, sowie Details der Drapierung und des Aufbaus einen engen Zusammenhang zwischen den beiden Tafeln und den Werken Südtirols hin.

LITERATUR: *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 24, Nr. 12 und 13; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 11; Matache, 1970, S. 58, T. 25 Farbe.

ÖSTERREICHISCHE SCHULE
Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts

DIE KREUZIGUNG
Tempera auf Holz
0,635×0,620
Inv. Nr. 8109/143
XLVII

Das Gemälde gehörte zur ehemaligen königlichen Sammlung und befand sich in der Gemäldegalerie des Peleş-Schlosses zu Sinaia bis 1948, als es in den Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien gelangte. Ursprünglich wurde es als „alte deutsche Schule, 15. Jahrhundert — *Die Kreuzigung*" (Bachelin, 1898) geführt. Die von G. Goulinat und L. Hautecoeur (1932) gemachte Expertise behielt diese Zuschreibung bei, datierte aber das Werk gegen Ende des 15. Jahrhunderts. Seit 1948 behauptete G. Oprescu die Autorschaft des Malers Hans Multscher, was er übrigens auch in Veröffentlichungen der Jahre 1955 und 1960 wiederholte. A. Stange empfahl in den letzten Jahren als Autor des Gemäldes einen „Meister aus Südösterreich, um das Jahr 1460" (Briefwechsel, Tutzing 1967). Das Werk weist die den Schöpfungen der Österreichischen Schule der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eigenen stilistischen Merkmale auf. Auffällig sind die kompositionellen und typologischen Ähnlichkeiten zur *Kreuzigung* aus der Jungfrauenkirche zu Brixen, ein Bild das sich heute im Museum Ferdinandeum, Innsbruck,befindet, sowie mit dem in Innernörring, Kärnten, aufbewahrten Bild. Die bis zur Grimasse ausdrucksvollen Physiognomien, die steifmodellierten Körper, einige Eigenheiten der Gewandung, die Vielzahl von Waffen und Fahnen, die das Bild senkrecht füllen, sprechen ebenfalls für die österreichische Herkunft des Werkes.

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 123, Nr. 91; Busuioceanu, 1932, S. 139; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 25, Nr. 22; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VI, Farbenrepr; Schileru, 1966, S. 133; Guy-Marica, 1970, S. 107—108, T. VI Farbe; Efremov, 1971, S. 118.

Scanned with OKEN Scanner

Flämische Schule

EYCK, JAN VAN

Maaseyck (?), um 1390 – Brügge, 1441

DER MANN MIT DER BLAUEN SENDELBINDE
Öl auf Holz, 0,225×0,166
Links oben das falsche Monogramm Dürers mit dem Datum 1492
Inv. Nr. 8100/134
XLVIII

Das Gemälde stammt aus der Sammlung des Barons Samuel von Brukenthal, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Wien entstanden ist. Im Jahre 1817 befindet es sich im Brukenthalmuseum zu Sibiu. Seit 1948 ist es im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.
Auf Grund des apokryphen Monogramms wurde das Gemälde unter dem Namen Albrecht Dürers eingetragen (laut *Ältester Galeriekatalog des Baron Brukenthal'schen Museums*, Seite 4, Nr. 9) und ebenso von den Katalogen aus den Jahren 1844, 1889, 1893 geführt. Theodor von Frimmel erkannte 1894 Jan van Eyck als Autor des Werkes und betrachtete das falsche Monogramm und das Datum als wahrscheinlich nachträglich, im 18. Jahrhundert, hinzugefügt. Die Autorschaft Jan van Eycks anerkannten auch L. Kämmerer (1898), W. v. Bode (1901), A. Bredius (1901), C. Hofstede de Groot (1902), H.v. Tschudi (1902), H. Hymans (1902), W. H J. Weale (1902), G. Hulin de Loo (1902), M. J. Friedländer (1903), H. Fierens Gevaert (1909), H. Winkler (1924), Ch. de Tolnay (1939), P. Bautier (1940), H. Beenken (1941), L.v. Puyvelde (1947), L.v. Baldass (1952), G. T. Faggin (1968). Unterschiedliche Meinungen äußerten O. Seeck (1895), E. Durand-Gréville (1910), und A. Schmarsow (1924), die es Hubert van Eyck zuschrieben, während K. Voll (1900) das Gemälde für das Werk eines „Nachfolgers von Jan van Eyck, um 1450" hielt; E. Panofsky (1949, 1958) schrieb es einem „Nachahmer des Jan van Eyck" zu, eine auch von M. Meiss (1952) übernommene Ansicht. Die Gestalt, deren Identität unbekannt bleibt, führte zur Annahme—durch Deutung der Geste: der Mann hält einen Ring in der Hand —, daß er einen burgundischen Höfling als Verlobten oder einen Goldschmied darstellt, in Anlehnung zur Haltung des *Jan de Leeuw* (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 946, Öl auf Holz; 0,246×0,192). Einer der oft angenommenen Titel des Gemäldes ist auch *Bildnis eines Goldschmiedes*. Das Werk gehört chronologisch, nach Weale, der Jugendperiode des Künstlers an; bestimmend dafür ist das Argument, daß in der Gewandung der Niederlande die Mode der Sendelbinde, die den Kopf dieser Gestalt schmückt, noch vor 1425 völlig verschwunden war. Das von Friedländer um 1433, von Beenken um 1433, von Ch. de Tolnay zwischen 1435—1436 datierte Gemälde, setzt Faggin in die Reihe der Werke aus dem Jahre 1430 an. Mit Ausnahme der von Weale geäußerten Ansicht, die sich kategorisch auf die Elemente der Gewandung stützt, ordnen alle anderen Datierungen das Werk in die Zeit zwischen 1430—1435 ein.

AUSSTELLUNGEN: Brügge, 1902, *Exposition des primitifs flamands et d'art ancien;* London, 1906, *Exhibition of the Works by Flemish and Modern Belgian Painters.*

LITERATUR: *Gemäldegalerie*, 1844, S. 102, Nr. 19; *Führer*, 1889, S. 57, Nr. 233; Frimmel, 1894, S. 62—66, Repr. S. 63; Kämmerer, 1898, S. 61, Repr. 46; Voll, 1900, S. 120—121; Bode, 1901, S. 119; Csáki, 1901, S. 95, Nr. 342; *Katalog*, 1902, Nr. 15; Tschudi, 1902, S. 229; Hymans, 1902, S. 16, Repr. S. 16; Hulin de Loo, 1902, S. 4; Csáki, 1903, S. 5—6, Repr. T. 2; Friedländer, 1903, S. 4; Voll, 1906, S. 45; Wurzbach,

Scanned with OKEN Scanner

I, 1906, S. 508; Fierens-Gevaert, 1909, S. 12; Csáki, 1909, S. 107–108, Nr. 354, Repr.; Durand-Gréville I, 1910, S. 113–114; Friedländer in *Thieme-Becker*, XI, 1915, S. 131; Csáki, 1921, S. 13, Nr. 354; Petranu, 1922, S. 83–84; Repr. S. 81, Abb. 19; Friedländer, I, 1924, S. 91, Repr. T. XXXVI; Schmarsow, 1924, S. 85; Winkler, 1924, S. 58, Repr. 61; Spek, 1930, S. 17, Nr. 353, Repr.; Tolnay, 1939, S. 34 und 71; Bautier, 1940, S. 41; Beenken, 1941, S. 52, Repr. 76; Puyvelde, 1947, S. 19; Baldass, 1952, S. 65; Meiss, 1952, S. 137; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 23, Nr. 3, Repr.; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 7 und 10, Repr. 1; Panofsky, I, 1958, S. 190, II, S. 140, Repr. 270; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VI, Farbenrepr.; Wurzbach I, 1963, S. 508; Bol, 1965, S. 80, Repr. 63; Egorov, 1965, S. 118–119, Repr. 94; Durand-Gréville in *Bénézit* III, 1966, S. 633; Schileru, 1966, S. 120, Repr. S. 121 und Farbenrepr.; Th. Ionescu, 1967, S. 10–12; Faggin und Chatelet, 1969, S. 93, Repr. 10; Răchiţeanu, 1970, S. 68, T. 30 Farbe; Guy-Marica, 1970, S. 101; Székely, 1970, S. 45, Nr. 56, Farbenrepr.; Teodosiu, 1971, S. 121, Repr. 120.

MEMLING (MEMLINC), HANS

Seligenstadt, um 1435–Brügge, 1494

LESENDER MANN
Öl auf Holz
0,445×0,320
Inv. Nr. 8103/137
XLIX

Das Bild stammt aus der Sammlung des Barons Samuel von Brukenthal. Im Jahre 1817 befand es sich im Brukenthalmuseum, Sibiu; seit 1948 ist es im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.

Es wurde Hans Memling zugeschrieben (laut *Ältester Galeriekatalog des Baron Brukenthal'schen Museums*, Seite 36, Nr. 93). Später, 1844, wurde es „nach Hans Memling" katalogisiert. Die Autorschaft Memlings wurde 1894 von Theodor von Frimmel bestätigt und von L. Kaemmerer (1899), A. Bredius (1901), C. Hofstede de Groot (1902), W.v. Bode (1902), M.J. Friedländer (1902), K. Justi (1902), H. v. Tschudi (1902), H. Voss (1930), L.v. Baldass (1942) angenommen. Ursprünglich wurde sie von K. Voll abgelehnt, doch nach 1902 als sicheres Werk Memlings anerkannt. Die nichtidentifizierte Gestalt, die in einer Haltung demütiger Beschaulichkeit dargestellt wurde, dürfte in die Reihe der Stifterbildnisse eingeordnet werden. Es ist wahrscheinlich ein Fragment eines Altarbildes, eines Diptychons oder Triptychons. Laut Karl Voll, der Ähnlichkeiten zwischen dem Gesicht dieser Gestalt und dem Stifter des Gemäldes *Pietà* (Rom, Galleria Doria Pamphili) feststellt, dürfte das Porträt um 1485 gemalt worden sein. L. von Baldass datiert es zwischen 1480–1485.

AUSSTELLUNGEN: Brügge, 1902 *Exposition des primitifs flamands et d'art ancien.*

LITERATUR: *Gemäldegalerie*, 1844, S. 36, Nr. 55; *Führer*, 1889, S. 28, Nr. 176; Frimmel, 1894, S. 36–38, Nr. 176; Frimmel, 1899, S. 136; Kaemmerer, 1899, S. 122, Repr. 77; Csáki, 1901, S. 199, Nr. 709; *Katalog*, 1902, Nr. 75; Hymans, 1902, S. 59; Tschudi, 1902, S. 229; Csáki, 1903, S. 6, Repr. T. 3; Wurzbach, II, 1906–1911, T. 141; Voll, 1906, S. 208; Voll, 1909, S. XXX, Repr. S. 56; Csáki, 1909, S. 219, Nr. 728, Repr.; Csáki, 1921, S. 22, Nr. 728; Petranu, 1922, S. 84, Repr. S. 82, Abb. 20; Spek, 1930, S. 7–8 und S. 23, Nr. 728; H.V. (Voss) in *Thieme-Becker*, XXIV, 1930, S. 376; Bautier, 1940, S. 41; Baldass, 1942, S. 28–29, S. 45, Repr. T. 85; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 24, Nr. 8, Repr.; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 10, Repr. 3; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VI, Farbenrepr.; Schileru 1966, S. 122, Repr. S. 122 und Farbenrepr.; Răchiţeanu, 1970, S. 72, Farbenrepr. T. 32; Guy-Marica, 1970, S. 102–103; Teodosiu, 1971, S. 120, Repr. 99.

BETENDE FRAU
Öl auf Holz
0,448×0,320
Inv. Nr. 8101/136
L

Die Angaben über Herkunft des Bildes, Geschichte der Zuschreibungen und Ausstellungen sind mit denen identisch, die beim vorherigen Gemälde vermerkt wurden. Das Bild dieser Unbekannten erweist durch Haltung und Geisteszustand dieselben bestimmenden Elemente zur Einordnung in die Kategorie der Stifterporträts. Es ist ein Fragment aus einer Tafel, die ursprünglich zu einem zweiflügeligen (Diptychon) oder dreiflügeligen (Triptychon) Altar gehört hatte. K. Voll und L.v. Baldass betrachteten dieses Gemälde als ein Pendant zum vorherigen. Trotz der fast identischen Ausmaße sind die unterschiedlichen Proportionen der Gestalten und die verschiedene Darstellung des Hintergrundes zu beachten. Die Hypothese der Gegenstücke wurde auch von R. Causa abgelehnt, der auf den unabhängigen Charakter der beiden Tafeln hinweist (mündliche Mitteilung, Bukarest, 27.IV.1972).

LITERATUR: *Gemäldegalerie*, 1844, S. 36, Nr. 54; *Führer*, 1889, S. 28, Nr. 175; Frimmel, 1894, S. 36–38, Nr. 175; Frimmel. 1899, S. 36; Kaemmerer, 1899, S. 122, Repr. 78; Csáki, 1901, S. 199, Nr. 710; *Katalog* 1902, Nr. 74; Hymans, 1902, S. 59; Wurzbach, II, 1906, S. 141; Voll, 1906, S. 208; Voll, 1909, S. XXX, Repr. S. 57; Csáki, 1909. S. 219–220, Nr. 729; Csáki, 1921, S. 22, Nr. 729; Spek, 1930, S. 7–8 und S. 23, Nr. 729; H.V. (Voss) in *Thieme-Becker*, XXIV, 1930, S. 376; Bautier, 1940, S. 42; Baldass, 1942, S. 28–29, S. 45, Repr. T. 84; *Galeria universală. Catalog* (1955). S. 24, Nr. 8, Repr.; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 10, Repr. 4; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VI, Farbenrepr.; Schileru, 1966, S. 122; Răchiţeanu, 1970, S. 70, T. 32 Farbe; Guy-Marica, 1970, S. 102–103; Teodosiu, 1971, S. 120.

Scanned with OKEN Scanner

HEMESSEN, JAN SANDERS VAN

Hemiksen, um 1500 — Haarlem (?), nach 1563

DIE BERUFUNG DES APOSTELS MATTHÄUS
Öl auf Holz
1,110×1,407
Inv. Nr. 8096/130
LI

Das Bild gehörte zu den Sammlungen Felix Bamberg (1889) und Carol I. von Rumänien (1889). Seit 1948 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien. Es stellt eines der bevorzugten Themen des Künstlers der, das auch aus einer Anzahl von Repliken und Varianten, die er zwischen 1536—1550 gemalt hat; bekannt ist das älteste darunter ist das Münchner Gemälde (Alte Pinakothek, Inv. Nr. 11, signiert und datiert 1536). Eines der späteren Exemplare—aus der Zeit zwischen 1540-1550 — in Wien (Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 985; Inv. Nr. 961; Inv. Nr. 988 — nach Linz ins Landesmuseum überführt); das Werk aus der Sammlung des Kunstmuseums der SR Rumänien ist dem Bild mit Inv. Nr. 961 (Öl auf Holz; 1,140×1,370) ähnlich, das die Hintergrundsszene, Christus umgeben von Aposteln, darstellt.

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 147—148, Nr 107, T. XXXVIII; Bautier, 1940, S. 44; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 24, Nr. 10; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 10—11; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VI, Farbenrepr.; Schileru, 1966, S. 123.

HEMESSEN, JAN SANDERS VAN, zugeschrieben

DIE KREUZTRAGUNG CHRISTI
Öl auf Holz
1,065×0,880
Inv. Nr. 76711/2484
LII

Das Bild wurde 1970 aus der Sammlung Marga Florescu, Bukarest, erworben. In der Offerte figuriert das Gemälde unter dem Namen Albrecht Dürers. Diese Autorschaft ist völlig unbegründet, denn das Werk reiht sich durch alle Stilelemente in den flämischen Manierismus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein. Die zwischen diesem Bild und dem Werk Hemessens hergestellten Analogien beziehen sich auf die Gesamtvision, die Struktur, die Dynamik der Formen und die Farbgebung. Im Verhältnis zu den Gemälden *Ecce Homo* (München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 1408) und *Die Kreuztragung Christi* (VR Ungarn, Bistümliches Museum zu Esztergom, Inv. Nr. 55 332) können aufschlußreiche Beziehungen im Hinblick auf die Vorherrschaft monumentaler Figuren, die skulpturhaften anatomischen Formen und die Typologie und prägnante Ausdruckskraft der Gestalten festgestellt werden. Die Gestikulation, ein charakteristisches Element im Aufbau der Gemälde Jan van Hemessens, erscheint auch in dieser Komposition.

FRANCKEN (der Ältere), HIERONYMUS

Herenthals, 1540 — Paris, 1610

DIE SEGNUNG JAKOBS
Öl auf Holz
0,767×1,075
signiert unten rechts auf einer Treppe mit Weiß:
H. FRANCK INV.
Inv. Nr. 66750/2055
LIII

Das Bild befindet sich seit 1962 im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.
Das aus dem Alten Testament (Genesis, 27, 18—30) inspirierte Gemälde trägt die authentische Signatur des Malers und ist eines der wenigen signierten Exemplare. Durch alle Stilelemente — Kompositionsschema, Dekor und Typologie der Gestalten — kann es als eines seiner Jugendwerke aus der Zeit in Antwerpen, vor der Fahrt nach Frankreich, betrachtet werden.

GELDORP (GELSDORP) (der Ältere), GORTZIUS

Löwen, 1553 — Köln, 1616/18

DAS MÄDCHEN MIT DER KATZE
Öl auf Holz
0,460×0,360
Inv. Nr. 8192/226
15

Das Bild stammt aus der Sammlung C. Balş (wo es als „unbekannter flämischer Maler, Charakterkopf" geführt wurde). Es ging 1945 durch Verkauf in die Sammlung der Nationalbank Rumäniens (Flämische Schule, Kinderkopf) ein und wurde 1946 dem Museum Toma Stelian, Bukarest, geschenkt (G.Oprescu ordnete es in die „Schule Rembrandts", *Porträt eines Kindes mit Katze*, Inv. Nr. 1519 ein). Im Jahre 1949 wurde es in das Kunstmuseum der SR Rumänien überwiesen und von G. Oprescu mit dem gegenwärtigen Titel als Werk Ferdinand Bols eingetragen. A. Teodosiu identifizierte 1966 das Bild als ein Werk des Gortzius Geldorp vom Ende des ersten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts durch Analogie mit dem *Bildnis der Hortensia del Prado*, datiert 1586, und dem *Bildnis der Catharina de Fourmenois* aus dem Jahre 1604, die sich im Amsterdamer Rijksmuseum befinden. Die Zuschreibung wurde von S. J. Gudlaugsson (Briefwechsel, Haag, 29. April 1966) bestätigt.

LITERATUR: *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 48, Nr. 240; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 50; Tobescu, 1959—1960, S. 64, 65, Repr. S. 64; Schileru, 1966, S. 131; Teodosiu, 1968, S. 458—462, Repr, S. 461; Teodosiu, 1971, S. 122.

Scanned with OKEN Scanner

SPRANGER, BARTHOLOMÄUS, zugeschrieben

Antwerpen, 1546 — Prag, 1611

DIE VIER EVANGELISTEN
Öl auf Holz
1,095×0,758
Datiert auf dem Papierblatt vom Fußboden:
ANNO D. 1594 (teilweise verwischte Inschrift)
Inv. Nr. 7995/29
14

Das Bild gehörte zu den Sammlungen: Felix Bamberg (1889), Carol I. von Rumänien (1889). Seit 1948 befindet sich das Gemälde im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien. Es wurde anfangs unter dem Namen Correggios (laut handschriftlichem Katalog, Bamberg, 1889, Seite 10, Nr. 8) geführt, eine von L. Bachelin (1898), Al. Busuioceanu (1938, 1939), G. Oprescu (1948, 1955, 1960) akzeptierte Zuschreibung. Die Autorschaft Correggios wurde von G. Goulinat und L. Hautecoeur (Begutachtung, 1934) bestritten, die das Werk in die „Parmaische Schule, Mitte des 15. Jahrhunderts" einordneten. A. Niederstein (1937) verzeichnete das Gemälde als sicheres Werk des Bartholomäus Spranger, unter Anführung der falschen Zuschreibung an Correggio. Nach Roberto Longhi, der die Autorschaft Correggios ablehnte, und Cornelis von Haarlem (erscheinen in *Critica d'Arte*, XIV, 1938) ist es ein Werk des Abraham Bloemaert (Briefwechsel, Florenz, 1951). W. N. Lazarew (mündliche Mitteilung, Bukarest, 1959) und Irina Linnik (mündliche Mitteilung, Bukarest, 1973) bestätigten es als ein Werk Sprangers.
Nach Ansicht P. van Thiels ist das Datum der Inschrift auf dem Gemälde „1594", das Bild wird mit dem „Malerkreis zu Amsterdam" in Verbindung gebracht (Briefwechsel, Utrecht 1963). S. J. Gudlaugsson nannte als möglichen Autor den Maler Hans von Aachen (Briefwechsel, Haag, 1966). Italo Paldi wies auf die engen Beziehungen zwischen diesem Gemälde und den Werken des Joachim Wytewael (mündliche Mitteilung, Bukarest, 1969) hin.
Nachdem die Autgrschaft Correggios ausgeschlossen wurde, trotzdem die italienische Inspirationsquelle offensichtlich ist, bleibt die Klärung der Paternität weiterhin schwierig, weshalb das Werk Spranger „zugeschrieben" wird.

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 47, Nr. 32, T. XI; Niederstein in *Thieme-Becker*, XXXI, 1937, S. 405; Busuioceanu, 1938, S. 13—18, Repr. S. 15; Busuioceanu, 1939, S. 77—80, Nr. 35, T. XXXV; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 30, Nr. 67, Repr.; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 17, Repr.; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VI, Farbenrepr.; Schileru, 1966, S. 125; Teodosiu, 1971, S. 122.

NIEDERLÄNDISCHE SCHULE (?)
Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts

DIE KREUZIGUNG
Öl auf Holz
1,350×0,950
Inv. Nr. 66 717/2035
16

Das Bild wurde 1962 aus der Sammlung Radu Lecca, Bukarest, als ein Jan van Scorel „zugeschriebenes" Werk erworben. Die Feststellung der Autorschaft ist ein schwieriges Problem, da das Bild im Geiste eines Manierismus italienisch-französisch-niederländischer Prägung gemalt wurde. Es wurde als ein Werk der Holländischen Schule aus dem 16. Jahrhundert betrachtet (A. Teodosiu, 1966). P. Vanaise, der die Wappen Heinrich II. und Caterina de Medici — auf den beiden Schildern, die eine an der unteren Seite placierte Kartusche einfassen, identifiziert hat,—hält das Gemälde für ein um 1555 gemaltes Werk eines möglicherweise regionalen französischen Malers (Briefwechsel, Brüssel, 1967).

LITERATUR: Teodosiu und Ghelber, 1966, S. 135, Repr. S. 136; Urdăreanu, 1967, S. 21—27, Repr. S. 21, 23, 24, 25.

BRUEGEL (der Jüngere), PIETER

Brüssel, 1564 — Antwerpen, 1638

DER BETHLEHEMITISCHE KINDERMORD
Öl auf Holz
1,156×1,640
Signiert unten rechts, mit Schwarz: P. BRUEGEL
Inv. Nr. 8200/234
LIV

Das Bild stammt aus der Sammlung des Barons Samuel von Brukenthal und gehörte seit 1817 der Gemäldegalerie des Brukenthalmuseums, Sibiu, an. Seit 1948 befindet es sich im Kunstmuseum der SR Rumänien.
Es ist eine fast identische Variante des Gemäldes *Der bethlehemitische Kindermord* von Pieter Bruegel d.Ä. (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 1024 — Öl auf Holz, 1,160×1,600, signiert unten rechts, unvollständig: BREUG. . .). Ähnliche Exemplare befinden sich in Brüssel (Sammlung des Barons Descamps — Öl auf Holz, auf Leinwand übertragen, 1,150×1,645, signiert, datiert: BREUGEL 15. . .; Musées Royaux des Beaux-Arts, Inv. Nr. 80, Öl auf Holz, 1,205×1,670, signiert unten rechts: P. BRUEGHEL).
Das Bild wurde unter dem Namen des Pieter Bruegel d.Ä. in den handschriftlichen Katalog der Brukenthal-Sammlung eingetragen (laut *Ältester Galeriekatalog des Baron Brukenthal'schen Museums*, Seite 103, Nr. 3) ebenso wie in den 1844 herausgegebenen Katalog. Später (1889, 1893) wurde es als ein Werk aus der Schule Pieter Bruegel d.Ä. katalogisiert. Theodor von Frimmel behauptete

Scanned with OKEN Scanner

konsequent die Autorschaft P. Bruegel d.Ä. in den Jahren 1894, 1895, 1899 und 1916 durch Vergleich mit den Exemplaren aus den Museen zu Wien und Brüssel. Im 1901 von M. Csáki erarbeiteten Katalog erscheint der Name Bruegels d.Ä. wieder. Karl Voll (1901) und Abraham Bredius (1902) hielten das Gemälde für eine von Pieter Bruegel d.J. ausgeführte „Replik", eine auch von M. Csáki (1909) übernommene Ansicht. Dieselbe Zuschreibung akzeptierten auch Gustav Glück (1937), Paul Bautier (1940) und Gh. Oprescu (1948, 1955, 1960). Nach Konsultationen mit F. Grossmann (Brief vom 22. Juni 1967, Archiv der Kunstabteilung des Brukenthalmuseums) verzichtete Theodor Ionescu auf die ersten zwei Vermutungen, wonach das Bild eine „außerordentliche Kopie von Pieter Breughel II oder von Jan Breughel, dem Samtbreughel", sei, und entschied sich für die dritte, wonach das Gemälde in der Werkstatt Pieter Bruegel d. Ä. unter dessen Anleitung ausgeführt wurde. Das Problem der Autorschaft in Bezug auf dieses Gemälde bleibt, genauso wie bei den Exemplaren im Wiener Museum, der Sammlung Descamps zu Brüssel und im Hampton Court zu London (das nach Ansicht F. Grossmanns das Original sein würde) weiterhin offen. Bis zu einer endgültigen Schlußfolgerung bleiben wir beim Namen des Pieter Bruegel d.J. als Autor dieses Werkes von besonderer künstlerischer Qualität, die in der sicheren Zeichnung, im vibrierenden Spiel der Pinsel führung und in der Farbenharmonie zum Ausdruck kommt.

LITERATUR: *Gemäldegalerie*, 1844, S. 81, Nr. 290; *Führer*, 1889, S. 21, Nr. 75; Frimmel, 1894, S. 21–22, Nr. 75; Frimmel, 1895, S. 36–37; Frimmel, 1899, S. 131; Csáki, 1901, S. 42–43, Nr. 138; Csáki, 1909, S. 50, Nr. 148; Frimmel, 1916, S. 136; Csáki, 1921, S. 8, Nr. 148; Spek, 1930, S. 14, Nr. 148; *Alte Meister*, 1936, S. 11, Repr.; Glück, 1937, S. 63; Bautier, 1940, S. 42; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 49, Nr. 251, Repr.; Alexandrescu, 1957, S. 79–83, Repr. S. 81; Oprescu, 1958, S. 6, Repr.; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VI, Farbenrepr.; *Katalog* . . . , II, Wien, 1963, S. 19; Schileru, 1966, S. 123–124; Th. Ionescu, 1967, S. 25–26, Repr. 24 und 25; Răchiţeanu, 1970, S. 74, T. 33 Farbe; Teodosiu, 1971, S. 122, Repr. 100.

WINTERLANDSCHAFT
Öl auf Holz,
0,386×0,563
Signiert und datiert
unten rechts
mit Grauweiß:
P. BRUEGEL 16. . .
Inv. Nr. 8201/235
LV

Das Bild stammt aus der Sammlung des Barons Samuel von Brukenthal und gehörte seit 1817 dem Brukenthalmuseum, Sibiu. Seit 1948 befindet es sich im Kunstmuseum der SR Rumänien. Kopie des Gemäldes *Winterlanschaft mit Schlittschuhfahrern und Vogelfalle* von Pieter Bruegel d.Ä. (Brüssel, Sammlung Dr. Delporte — Öl auf Holz, 0,380×0,560, signiert und datiert: BRUEGEL M.D.LXV (1565).
Von den vielen Kopien, die P. Bruegel d.J. ausgeführt hat, erwähnen wir die Exemplare aus Wien (Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 625), Antwerpen (Musée Mayer van den Berg, Inv. Nr. 45), Prag (Národni Galerie v Praze, Inv. Nr. 0,67), Rom (Galleria Doria Pamphili, Inv. Nr. 260), Brüssel (Sammlung Baron Coppé), London (Sammlung David Koester).
Es wurde nacheinander unter dem Namen „Pieter Bruegel d.Ä." (laut *Ältester Galeriekatalog des Baron Brukenthal'schen Museums*, Seite 27, Nr. 70), des „Johann Breughel" (1844) und als ein Werk aus der „Schule des Jan Bruegel" (1889, 1893) geführt.
Theodor von Frimmel wies diese Zuschreibungen zurück und ordnete das Gemälde in die Reihe der von Pieter Bruegel d.J. ausgeführten Repliken ein, mit Hinweis auf die Werke in Wien (Kunsthistorisches Museum und Sammlung Harrach), Prag (Kaiserliche Sammlung Rudolf II) und im Museum zu Neapel. Es ist auch unter den Titeln *Unterhaltung der Bauern im Winter* (1901) und *Winter am Dorfe* (1921) bekannt. Die Datierung des Bildes bleibt offen. Entsprechend der Eintragung im ersten handschriftlichen Katalog, wo es mit „1631" erscheint, wurde dieses Datum auch in den späteren beibehalten. Frimmel las „1621" und so wurde dieses Datum als solches in verschiedenen anderen Veröffentlichungen vermerkt. Gegenwärtig sind nur die ersten beiden Zahlen zu erkennen, die letzten sind unlesbar.

LITERATUR: *Gemäldegalerie*. 1844, S. 52, Nr. 103; *Führer*, 1889, S. 35, Nr. 281; Frimmel, 1894, S. 22, Nr. 281; Frimmel, 1895, S. 37; Csáki, 1901, S. 43, Nr. 139; Csáki, 1909, S. 50, Nr. 149; Wurzbach, II, 1911, S. 41; Csáki, 1921, S. 8, Nr. 149; Spek, 1930, S. 14, Nr. 149; *Alte Meister*, 1936, S. 10, Repr.; *Galeria universală, Catalog* (1955), S. 49, Nr. 252, Repr.; Alexandrescu, 1957, S. 79–82, Repr. S. 82; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 53, Repr. 23; *Katalog* . . . , II, Wien, 1963, S. 25; Schileru, 1966, S. 124, Repr. S. 124; Dene, 1968, S. 269–274, Repr. S. 270–271; Teodosiu, 1971, S. 122.

BRUEGEL (der ältere), JAN

Brüssel, 1568 — Antwerpen, 1625

VASE MIT BLUMEN
Öl auf Holz
1,045×0,760
Inv. Nr. 8234/268
LVI

Das Bild stammt aus der Gemäldesammlung des ehemaligen königlichen Schlosses Peleş zu Sinaia. Seit 1948 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien. Es gehört zu der Reihe von Repliken des Prototypgemäldes aus München (Alte Pinakothek, Inv. Nr. 824 — Öl auf Holz, 1,255×0,950), zu der auch die Exemplare aus Amsterdam (Rijksmuseum, Inv. Nr. 464), Wien (Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 570), Haag (Sammlung C. Th. Thurkow) gehören.

LITERATUR: *Galeria universală, Catalog* (1955), S. 49, Nr. 254; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 53; Schileru, 1966, S. 125.

Scanned with OKEN Scanner

DIE VIER ELEMENTE
Öl auf Holz
0,500×0,650
Inv. Nr. 8676/710
17

Das Bild wurde 1950 aus einer Bukarester Privatsammlung erworben, unter dem Titel *Peisaj cu figuri* (Landschaft mit Gestalten), den G. Oprescu (1955, 1960) mit dem Hinweis, daß das Bild die vier Elemente der Natur darstellt, akzeptierte.

Es gehört zu einer kleinen Gruppe von Werken, in denen die vier Elemente: die durch Flora personifizierte Erde, das Wasser durch Thetis, das Feuer durch Aglaja und der Himmel durch Astres, im Rahmen einer Landschaft vereint werden, zum Unterschied von anderen einzelnen Darstellungen dieser Elemente in Bildfolgen.

Ähnliche Kompositionen befinden sich in Madrid (Museo del Prado, Inv. Nr. 1400) und Brüssel (Sammlung des Barons Copée).

LITERATUR: *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 49, Nr. 255; Oprescu, 1960, *Maeştri*, S. VI, Farbenrepr.; Răchiţeanu, 1970, S. 70, T. 34 Farbe.

POURBUS (der Jüngere), FRANS

Antwerpen, 1569 — Paris, 1622

BILDNIS EINES JÜNGLINGS
Öl auf Leinwand
0,611×0,504
Auf der oberen Seite die (zum Teil verwischte) Inschrift: HENRY 2 DE MONTMORENCY AMIRAL SOUS LOUIS 13 — UT LA TETE TRANCHÉ A TOULOUSE EN 1633. AE: TATIS SAVE XV. ANNO 1621.
Inv. Nr. 8214/248
18

Das Gemälde gehörte zur Sammlung Dr. I. Cantacuzino, zum Museum Toma Stelian, Bukarest (1935, als Legatar des Dr. I. Cantacuzino).

Im Jahre 1949 wurde es ins Kunstmuseum der SR Rumänien überwiesen. G. Oprescu reihte das Werk in die „französische oder spanische Schule, 16. Jahrhundert" (1935) ein, dann in die „spanische Schule (?), die ersten Jahre des 17. Jahrhunderts" (1939, Museum Toma Stelian, Inv. Nr. 616). Später wurde es Frans Pourbus d.J. zugeschrieben und zwischen 1615—1620 datiert. Diese Zuschreibung wurde von P. Bautier (1940) anerkannt.

Bei der Restaurierung des Gemäldes im Jahre 1971 (Restaurator-Maler: Alice Moagăr-Poladian) kam die Inschrift zum Vorschein, laut der Henri II, Herzog von Montmorency, die dargestellte Person ist. Der Herzog wurde 1595 geboren, war 1612 Admiral und 1630 Marschall Frankreichs; nach seiner Verwicklung in die Verschwörung des Herzogs von Orléans gegen den Kardinal Richelieu, wurde er zum Tode verurteilt und 1632 in Toulouse enthauptet. Gegenüber den streng historischen Daten enthält der Text der Inschrift grundsätzliche Fehler hinsichtlich Datum der Enthauptung (1633 statt 1632) und Alter der Person (1621 war der Herzog 26 und nicht 15 Jahre alt). Sowohl die Schriftart als auch die falschen Angaben weisen auf eine apokryphe, wahrscheinlich viel spätere Inschrift als die Originalmalerei, hin. Das Alter des Porträtierten scheint zwischen 15 und 17 Jahren zu sein, was eine Berichtigung der Entstehungszeit des Gemäldes erfordert, daß möglicherweise zwischen 1610—1612, kurze Zeit nach dem Franz Pourbus nach Frankreich kam, ausgeführt wurde.

LITERATUR: Oprescu, 1935, S. 11, Farbenrepr. (auf dem Umschlag); *Muzeul Toma Stelian. Catalog*, 1939, S. 164, Nr. 608, T. 95; Bautier, 1940, S. 42; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 51, Nr. 268; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 57; Oprescu, *Maeştri*, 1960, Farbenrepr.; Schileru, 1966, S. 127.

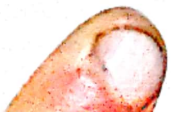
SADELER (der Jüngere), EGIDIUS (AEGIDIUS)

Antwerpen, um 1570 — Prag, 1629

SAAL IM HRADČANY PALAIS
Öl auf Holz
0,540×0,630
Originalrahmen aus vergoldetem Holz
Inv. Nr. 8206/240
LVII

Das Bild befand sich in den Sammlungen: Felix Bamberg (1879), Carol I. von Rumänien (1879). Seit 1948 ist es im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien. Das Gemälde stellt den Wladislaw-Saal des Prager Hradčany Palais dar, wo sich zur Zeit Rudolf II. die Kunsthändler mit ihren Gemälden, Stichen, Kunstgegenständen und Schmucksachen aufhielten. Sadeler führte 1607 einen Stich mit Widmungstext für den Baron Lobkowicz aus (Graphikabteilung des Kunstmuseums der SRR, Inv. Nr. 18 152). Zum Unterschied von der Gravüre sind im Gemälde die Familieninsignien der Lobkowicz vom Schild an der rechten Seite durch das Stadtwappen von Prag ersetzt worden, während das Schild auf der linken Seite das Kaiserwappen Rudolf II. bewahrt hat. Eine von Ake Meyerson (Briefwechsel, Stockholm, 1969) und Eliska Fučikowa (Briefwechsel, Prag, 1970) erwähnte Variante befindet sich im Würzburger Museum.

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 196—197, Nr. 148, T. LIV; Bautier, 1940, S. 46.



Scanned with OKEN Scanner

SNYDERS, FRANS

Antwerpen, 1579 — Antwerpen, 1657

DIE PILGER VON EMMAUS
Öl auf Leinwand
1,237×1,143
Signiert unten rechts, auf dem Tischrand, mit Braun: F. SNYDERS
Inv. Nr. 9510/1544
LVIII

Das Bild wurde 1952 aus einer Bukarester Privatsammlung erworben. Das Hauptelement in der Komposition des Gemäldes bilden die Gestalt der Hausfrau und das Vorzeigen eines üppigen Stillebens. Die in den Hintergrund placierte religiöse Szene von kleinem Ausmaß stellt nur einen Vorwand im Kontext eines Gemäldes mit offensichtlich prophanem und häuslichem Inhalt dar. In der *Bucătăreasa* (Die Köchin) betitelten Variante aus dem Brukenthalmuseum, Sibiu (Inv. Nr. 773, Öl auf Leinwand — 1,130×1,020) wird das religiöse Motiv völlig weggelassen. A. Teodosiu (1966) placiert die Werke in die Jugendzeit Snyders', zwischen 1608—1610.

LITERATUR: *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 78, Nr. 546; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 87—88; Oprescu, *Maeştri*, 1960, Farbenrepr.; Teodosiu, 1966, S. 98—99, Repr. T. 100; Schileru, 1966, S. 128; Răchiţeanu, 1970, S. 80, T. 136 Farbe; Teodosiu, 1971, S. 123.

FRANCKEN (der Jüngere), FRANS

Antwerpen, 1581 — Antwerpen, 1642

DIE KREUZIGUNG
Öl auf Holz
1,236×0,940
Signiert unten rechts, mit Braun: F. FRANCK
Inv. Nr. 9955/1989
19

Das Bild wurde 1960 aus einer Bukarester Privatsammlung angekauft. Es wurde 1928 von M. J. Friedländer in Berlin begutachtet und als „authentisches Werk" des Frans Francken II bestätigt, das wahrscheinlich um das Jahr 1630 (laut Originalbrief — Berlin, 6.IV.1928 — der der Verkaufsofferte beigelegt wurde, Archiv der Galerie europäischer Kunst) entstanden ist.
Die in barocker Sicht, mit breiten monumentalen Formen konzipierte Szene der Kreuzigung weist auf einen Nachhall Rubensschen Einflusses hin, mit Elementen des bei Francken typisch orientalischen Malerischen, vor allem in der Gewandung einiger Gestalten aus der Menge. Die Vorzüge der malerischen Ausführung und die Farbgebung ordnen das Werk in die Reifeperiode des Künstlers ein.

LITERATUR: Teodosiu und Ghelber, 1966, S. 135; Răchiţeanu, 1970, S. 86, T. 39 Farbe.

JORDAENS, JACOB

Antwerpen, 1593 — Antwerpen, 1678

DER SOMMER
Öl auf Papier, das auf eine Holztafel angebracht wurde
0,388×0,624
Inv. Nr. 8211/245
LIX

Das Bild gehörte zur Sammlung des Barons Samuel von Brukenthal. 1817 ging es in den Besitz des Brukenthalmuseums, Sibiu, ein. Seit 1948 steht es im Kunstmuseum der SR Rumänien.
Es ist von Th. von Frimmel (1894), A. Bredius und C. Hofstede de Groot (1902), H. Hymans (1905), M. Rooses (1908), L. van Puyvelde (1953), R. A. D'Hulst (1956), M. Jaffé (1968) als echtes Gemälde von Jordaens anerkannt worden. Die auf dieser Studie dargestellten Gestalten erscheinen, verschieden verteilt, in den Gemälden *Der Tribut des hl. Petrus* — genannt auch *Die Antwerpener Fähre* (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. 3198) sowie in *Die Gabe für Pomona* (Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. 1547). M. Jaffé wies auf die Ähnlichkeiten (Unterlage, Ausmaße, Maltechnik) zwischen dieser *Der Sommer* betitelten Studie und der anderen, *Zwei Frauenköpfe und einen Mann* darstellenden (Antwerpen, Koninklijk Museum vor Schone Kunsten, Inv. Nr. 819) hin.
Die Beziehungen zwischen diesen Studien und den genannten Gemälden gestatten die chronologische Einordnung des Werkes zwischen 1620—1622.

AUSSTELLUNGEN: Antwerpen, 1905, *Jacob Jordaens;* Ottawa, 1968—1969, *Jacob Jordaens.*

LITERATUR: *Gemäldegalerie*, 1844, S. 89, Nr. 352; Frimmel, 1894, S. 21, Nr. 74; Frimmel, 1895, S. 7; *Führer*, 1889, S. 21, Nr. 74; Csáki, 1901, S. 162—163, Nr. 579; Csáki, 1903, S. 7, T. 8; *Tentoonstelling*, 1905, Nr. 86 a; Hymans, 1905, S. 248, Repr. S. 247; Mourey, 1906, S. 28, Repr.; Rooses, 1906, S. 194, T. 193; Csáki, 1909, S. 181, Nr. 598; Csáki, 1921, S. 19, Nr. 598; Manteuffel in *Thieme-Becker*, XIX, 1926, S. 154; Spek, 1930, S. 8—9 und S. 21, Nr. 598; *Alte Meister*, 1936, S. 12, Repr.; Bautier, 1940, S. 42; *Catalogue*, 1951, S. 146; Puyvelde, 1953, S. 117 und 232; Repr. S. 192; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 51, Nr. 273, Repr.; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 58, Repr. 27; Th. Ionescu, 1960, S. 123—125, Repr. S. 123, Abb. 4; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VI, Farbenrepr.; Madsen, 1963, S. 27, Repr.; Schileru, 1966, S. 128, Repr. S. 127; Jaffé, 1968, S. 86, Nr. 27, Repr.; Th. Ionescu, 1970, S. 30—32, Repr. S. 30; Răchiţeanu, 1970, S. 84, T. 38 Farbe; Teodosiu, 1971, S. 123, Repr. 102.

Scanned with OKEN Scanner

DIE HEILIGE FAMILIE
Öl auf Leinwand
1,185×1,131
Inv. Nr. 8216/250
20

Das Gemälde befand sich in der Sammlung des Barons Samuel von Brukenthal und ging 1817 ins Brukenthalmuseum, Sibiu, ein. Seit 1948 ist es im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien. Es wurde ursprünglich als ein Werk des Johann van Lievens (laut *Ältester Galeriekatalog des Baron Brukenthal'schen Museums*, Seite 30, Nr. 5) und später (1844, 1893) als „niederländischer Meister" katalogisiert. Th. von Frimmel (1894) erkannte den Stil von Jordaens und hielt das Gemälde für die Kopie eines verschollenen Bildes („das Original ist erst zu suchen"). Die Hypothese Frimmels wurde mit Vorbehalt von Csáki (Jordaens?, 1909) übernommen. Von G. Oprescu wurde es 1948 aufgenommen und 1955 unter dem Namen Jordaens katalogisiert. Die Autorschaft Jordaens' wurde von Th. Ionescu (1960) durch den Vergleich mit Gemälden zu demselben Thema, die sich in Stockholm (Nationalmuseum, Inv. Nr. 1768) und in den USA (Sammlung Mrs Clarence y Palitz, New York) befinden, unterstützt.
Nach Ansicht von M. Jaffé ist es den Werken „aus der Werkstatt von Jordaens" (mündliche Mitteilung, Bukarest, 1967) einzuordnen.
Durch die gesuchten Hell-Dunkel-Effekte, die Gruppierung und Typologie der Gestalten gehört es unter die von Carravaggio beeinflußten Werke aus der Periode 1616—1620. Es sind Analogien mit Werken der gleichen Konzeption festzustellen, wie zur *Heiligen Familie mit Hirten* (New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. L 52.24.63, Öl auf Leinwand — 1,066×0,762, signiert und datiert 1616) und mit dem *Heiligen Christophorus mit dem Knaben Jesu* (England, Belfast, Ulster Museum, Art Gallery, Öl auf Leinwand — 3,120×1,610, um 1620).

LITERATUR: *Gemäldegalerie*, 1844, S. 66, Nr. 200; *Führer*, 1893, S. 38, Nr. 303; Frimmel, 1894, S. 53, Nr. 303; Csáki, 1901, S. 163, Nr. 580; Csáki, 1909, S. 181, Nr. 599; Csáki, 1921, S. 19, Nr. 599; Spek, 1930, S. 21, Nr. 599; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 51, Nr. 272; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 58, Repr. 26; Th. Ionescu, 1960, S. 123, Repr. S. 122, Abb. 3; Schileru, 1966, S. 127—128, Repr. S. 126.

MOL, PIETER VAN

Antwerpen, 1599 — Paris, 1650

DIE KREUZABNAHME
Öl auf Leinwand,
1,660×1,180
Inv. Nr. 8208/242
LX

Das Gemälde gehörte zu den Sammlungen: Felix Bamberg (1879), Carol I. von Rumänien (1879). Seit 1948 befindet es sich in der Sammlung des Kunstmuseums der SR Rumänien.
Ursprünglich wurde es unter dem Namen von Gérard Douffet (laut handschriftlichem Bamberg-Katalog, 1879, S. 5—6, Nr. 6), geführt, eine auch von L. Bachelin (1898), G. Goulinat und L. Hautecoeur (Begutachtung, 1934), P. Bautier (1940), G. Oprescu (1948, 1955, 1960) akzeptierte Zuschreibung. Al. Busuioceanu identifizierte es 1939 als ein Werk des Pieter van Mol. A. Teodosiu (1966) stellte enge Analogien zwischen diesem Gemälde, der Variante aus dem Pariser Louvre und jenen aus den Museen zu Lille und Reims fest. Die Autorschaft Pieter van Mols wurde auch von S. J. Gudlaugsson im Vergleich zu den Exemplaren aus dem Louvre, aus Reims und Quimper (Briefwechsel, Haag, 29. April 1966) bestätigt. Jacques Foucart, der verschiedene andere Varianten und Repliken, die sich in Moskau (Museii A. S. Puschkina), Brüssel (Musée des Beaux Arts de Belgique), Maastricht (Musée Bonnefant), Meiningen (Schloß Elisabethenburg), Regensburg (St. Ulrichskirche) befinden, anführt, hält das Gemälde aus dem Kunstmuseum der SR Rumänien, ebenso wie das im Louvre, für eine der späteren Schöpfungen Pieter van Mols (Briefwechsel, Paris 1966).

AUSSTELLUNGEN: Antwerpen, 1877, *Exposition de tableaux et d'objets d'art ancien à l'occasion du 3e centenaire de P. P. Rubens*, 1877.

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 171—172, Nr. 124, T. LXVI; Busuioceanu, 1939, S. XII und XIX; Bautier, 1940, S. 46; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 51, Nr. 274; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 57; Oprescu, *Maeştri*, 1960, Farbenrepr.; Wurzbach, II, 1963, S. 243; Schileru, 1966, S. 127; Teodosiu, 1968, S. 466—468, Repr. S. 465; Teodosiu, 1971, S. 123.

TENIERS (der Jüngere), DAVID

Antwerpen, 1610 — Brüssel, 1690

DIE ÄRZTLICHE UNTERSUCHUNG
Öl auf Holz
0,287×0,385
Signiert unten rechts, mit Braun: D. TENIERS
Inv. Nr. 8199/233
LXI

Die Tafel stammt aus der Sammlung des Barons Samuel von Brukenthal und ging 1817 ins Brukenthalmuseum, Sibiu, ein. Seit 1948 befindet sie sich im Kunstmuseum der SR Rumänien.
In den Katalogen des Brukenthalmuseums wurde sie unter dem Titel *Die ärztliche Untersuchung* geführt. Es ist ein von Teniers oft gemaltes Sujet, in dem die Dekorelemente und die Typologie der Gestalten Ähnlichkeiten zu Gemälden in Brüssel (Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, „Le médecin de village", Inv. Nr. 456) und Karlsruhe (Staatliche Kunsthalle, „Der Dorfarzt", Inv. Nr. 195) aufweisen.

LITERATUR: *Gemäldegalerie*, 1844, S. 77, Nr. 272; *Führer*, 1889, S. 27, Nr. 164; Csáki, 1901, S. 313, Nr. 1120; Csáki, 1909, S. 347—348, Nr. 1166; Csáki, 1920, S. 32, Nr. 1166; Spek, 1930, S. 8 und 30, Nr. 1166; *Alte Meister*, 1936, S. 12, Repr.; Bautier, 1940, S. 43; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 50, Nr. 260; Teodosiu, 1971, S. 124.

Scanned with OKEN Scanner

HOLLÄNDISCHE BAUERNSCHENKE
Öl auf Holz
0,290×0,383
Signiert rechts oben, mit Grau: D. TENIERS. F.
Inv. Nr. 8203/237
21

Das Bild stammt aus der Sammlung Samuel von Brukenthal. 1817 ging es ins Brukenthalmuseum, Sibiu, ein. Seit 1948 befindet es sich im Kunstmuseum der SR Rumänien.
In den Katalogen des Brukenthalmuseums wurde es unter den Titeln *Bauernschenke* und *Holländische Bauernschenke* geführt.
Das im kompositionellen Schema und in der strengen Farbgebung in einem Geist der Ausgeglichenheit und Gemessenheit ausgeführte Werk ist in die Reifeperiode des Malers einzuordnen. S. J. Gudlaugsson betrachtet das Gemälde als charakteristisch für die späten Schöpfungen des Meisters (Briefwechsel, Haag, 29. April 1966).

LITERATUR: *Gemäldegalerie*, 1844, S. 77, Nr. 269; *Führer*, 1889, S. 27, Nr. 163; Csáki, 1901, S. 312–313, Nr. 1119; Csáki, 1909, S. 347, Nr. 1165; Csáki, 1921, S. 32, Nr. 1165; Spek, 1930, S. 8 und 30, Nr. 1165; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 50, Nr. 259; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 54–55; Schileru, 1966, S. 128; Teodosiu, 1966, S. 102–104, Repr. S. 102; Răchiţeanu, 1970, S. 88, T. 40 Farbe; Teodosiu, 1971, S. 124, Repr. S. 124.

FLÄMISCHES INTERIEUR
Öl auf Leinwand
0,398×0,555
Signiert unten links, auf einen Holzsockel, mit Braun, mit Monogramm D.T. (der Buchstabe T in einem D eingezeichnet)
Inv. Nr. 9448/1482
22

Das Gemälde stammt aus der Sammlung der Nationalbank Rumäniens, wo es als ein Werk David Teniers unter dem Titel *Holländische Interieurszene* geführt wurde.
Das 1951 ins Kunstmuseum der SR Rumänien überwiesene Werk wurde von G. Oprescu (1951) mit dem gegenwärtigen Titel David Teniers III zugeschrieben.
Die Zurückgabe dieser Malerei an David Teniers d.J. wurde auch von S. J. Gudlaugsson bestätigt, der ein ähnliches Exemplar, das beim Verkauf durch die Marquise d'Aoust, Paris, 5. Juni 1924, Nr. 91 (Briefwechsel, Haag, 29. April 1966) aufgetreten ist, erwähnt. Auch A. Teodosiu (1966) betrachtete es als ein Werk von David Teniers II.

LITERATUR: *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 79, Nr. 548; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 88; Teodosiu und Ionescu-Govora, 1966, S. 429; Teodosiu, 1971, S. 124.

BAUERN IN DER HÖHLE
Öl auf Holz
0,420×0,650
Inv. Nr. 9932/1966
LXII

Das Bild wurde 1959 aus einer Bukarester Privatsammlung angekauft. Das im Schaffen Teniers' weniger übliche Sujet des Gemäldes erinnert durch die von der Landschaft ausgeströmte Atmosphäre an die Etappe der Einflüsse durch Joos de Momper, sowie an manche Zusammenarbeit mit Lucas van Uden. Landschaft, Farbgebung und Gestalten weisen enge Analogien zu *Landschaft mit Höhle und Zigeunern* (Leningrad, Ermitage, Inv. Nr. 566) auf. S. G. Gudlaugsson weist auf ein Gemälde mit demselben Sujet, das vom Comte E. von Rantzen, Berlin, Graupe, 15, V, 1925, Nr. 447 (Briefwechsel, Haag, 29. April 1966) verkauft wurde, hin.

COQUES (COCKS), GONZALES

Antwerpen, 1618 — Antwerpen, 1684

FAMILIENPORTRÄT
Öl auf Holz
0,630×0,875
Signiert mit Braun auf der tragbaren Orgel: GONZALES COCKS
Inv. Nr. 9779/1812
23

Das Bild gehörte zu den Sammlungen: Baron E. de Beurnonville (1886), Ioan Movilă, Städtische Pinakothek Bukarest (1937, Stiftung Elena und Ioan Movilă). 1951 wurde es ins Kunstmuseum der SR Rumänien überwiesen.
Das als Alltagsszene gedachte Gruppenporträt stellt die Mitglieder der Familie des Antwerpener Bürgermeisters Jakob van Eyck (laut A. Pigler) dar. Es ist eine Replik des Budapester Gemäldes (Szépmüvészeti Muzeúm, Inv. Nr. 642, Öl auf Holz — 0,655×0,895), das als das erste Exemplar betrachtet wird. Weitere Repliken befinden sich in Leipzig (Museum der Bildenden Künste, Inv. Nr. 1609), Paris (Musée du Louvre, Inv. Nr. 1952), Cassel (Sammlung Edward Hobich), Lútzschena (Sammlung Speck von Sternberg), Brüssel (Sammlung F. I. Burtin).

LITERATUR: *Catalogue, Beurnonville*, 1886, S. 1, Nr. 8; *Pinacoteca Municipiului Bucureşti. Catalog*, 1940, S. 36, Nr. 185, Repr.; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 51, Nr. 276; Pigler, 1967, S. 151.

SOOLMAKER, JAN FRANS

Antwerpen, 1635 — Italien, nach 1665

LANDSCHAFT MIT GESTALTEN
Öl auf Leinwand
0,840×1,200
Signiert unten rechts, fast in der Mitte, auf einem Säulenfragment mit Braun:
J. F. SOOLMAKER
Inv. Nr. 9048/1082
24

Das Bild stammt vom Landwirtschaftsministerium, von wo es 1950 ins Kunstmuseum der SR Rumänien überwiesen wurde. Es wurde unter dem Namen „Saufeld Frans, deutsche Schule (?), 19. Jahrhundert", inventarisiert. St. Diţescu stellte die Autorschaft Soolmakers durch Entdeckung der Signatur (1954) fest. Das Bild stellt eines der von diesem Künstler bevorzugten Sujets dar, der solche Szenen inmitten der italienischen Natur mit antiken Denkmälern und zeitgenössischen Gestalten gemalt hat.

LITERATUR: *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 79, Nr. 549; Schileru, 1966, S. 132.

Scanned with OKEN Scanner

Holländische Schule

BLOEMAERT, ABRAHAM

Groninchen, 1564 — Utrecht, 1651

VENUS UND AMOR
Öl auf Holz
0,756×0,604
Inv. Nr. 8010/44
LXIII

Das Gemälde wurde 1948 aus dem Bukarester Kalinderu-Museum ins Kunstmuseum der SR Rumänien überwiesen.
Es wurde als ein Werk des italienischen Malers Giovanni Andrea Sirani (Kalinderu-Museum, Inv. Nr. 150) geführt, eine auch von G. Oprescu (1948, 1955) beibehaltene Zuschreibung. Durch Berichtigung der Zugehörigkeit wurde das Gemälde in die „flämische Schule, erste Hälfte des 17. Jahrhunderts" (C. Răchiţeanu, 1965) eingeordnet. Als Abraham Bloemaert (Th. Ionescu, 1966) veröffentlicht. Die Autorschaft A. Bloemaerts bestätigten S. J. Gudlaugsson (Briefwechsel, Haag, 1965), F. Baudoin (Briefwechsel, Antwerpen, 1968), J. Sip (mündliche Mitteilung, Prag, 1969), R. Causa (mündliche Mitteilung, Bukarest, 1972). Die Herstellung enger Analogien zur *Venus und Cupidon* betitelten Variante (Öl auf Holz — 0,370×0,510, Prag, Národni Galerie v Praze, Inv. DO 4258) spricht für die Einordnung des Gemäldes aus der Sammlung des Kunstmuseums der SR Rumänien in die letzte Schaffensperiode Abraham Bloemaerts.

LITERATUR: Coliu, 1935, S. 480; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 38; Th. Ionescu, 1965, S. 8, Repr. S. 8.

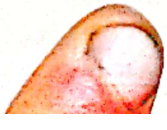
GOYEN, JAN VAN

Leyden, 1596 — Haag, 1656

LANDSCHAFT MIT PERSONEN UND TIEREN
Öl auf Holz
0,375×0,546
Signiert mit Initialen und datiert mit Braun, links unten: V. G. 1632
Inv. Nr. 8194/228
LXIV

Das Bild stammt aus der Sammlung Al. Cantacuzino, wo es unter dem Namen Van Ostade mit dem Titel *Dorfszene* (1948, Inv. Nr. 26) geführt wurde. Im Jahre 1948 ging es in das Bukarester Toma-Stelian-Museum ein (und wurde von G. Oprescu als Werk Jan van Goyens mit dem Titel *Landschaft mit Schweinen* eingeschrieben). Im selben Jahr wurde es ins Kunstmuseum der SR Rumänien überwiesen. Die von Al. Efremow (1963) entdeckte Signatur und Datierung bestätigt die Autorschaft van Goyens und placiert das Bild chronologisch und stilistisch in die in Haag entfaltete Schaffensperiode. Das Motiv der Landschaft und die aus dem ländlichen Milieu inspirierte Figuration sind für eine breite Kategorie von Werken, die zu den charakteristischen Seiten seines Schaffens gehören, typisch.

LITERATUR: Oprescu, 1935, S. 13; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 47, Nr. 234; Oprescu, *Maeştri*, 1960, Farbenrepr; Efremov, 1966, S. 106—118, Repr. S. 107, 108, 110, 111; Schileru, 1966, S. 132; Matache, 1970, S. 92, T. 42, Farbe; Efremov, 1971, S. 126, Repr. 105.



Scanned with OKEN Scanner

REMBRANDT, HARMENSZ VAN RIJN (RYN)

Leyden, 1606 — Amsterdam 1669

HAMAN FLEHT ESTHER UM VERZEIHUNG AN
Öl auf Leinwand
2,360×1,860
Inv. Nr. 8187/221
LXV

Das Gemälde gehörte zu den Sammlungen: Jan de Giese (Bonn, 1742), Kurfürst von Köln (Paris, 1764), Beaujon (Paris, 1787), Herzog d'Amezune (Paris), Coclers (Paris, 1798), Lord Rendlesheim (London, 1809), Mortimer (London, 1829), Hotel Drouot (Paris, 1868), Felix Bamberg (Messina, 1877 — handschriftlicher Katalog, 1879, S. 11—13, Nr. 14), Carol I. von Rumänien (1879). Seit 1948 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.

Die aus der Bibel inspirierte Szene (Esther, V, 7—9) stellt Esther, Ahasveros und Haman dar. Irrtümlicherweise wurde das Gemälde oft unter dem Titel *Esther, Ahasveros und Mardochai* geführt. Bei der Klärung des Sujets und der Feststellung der Identität der Gestalten ist der Beitrag von M. Kahr (siehe Oud Holland, 81, 1966, S. 229 — laut H. Gerson), Chr. Tümpel (1968), H. Gerson (1969), C. Benedict (1969) zu erwähnen.

Die Autorschaft Rembrandts anerkannten J. Smith (1836), A. von Wurzbach (1886), L. Bachelin (1898), W. von Bode und C. Hofstede de Groot (1902), W. R. Valentiner und A. Rosenberg (1908), G. Goulinat und L. Hautecoeur (Begutachtung, 1934), H. Bredius (1935), G. Oprescu (1948, 1955, 1960). Nach Ansicht Hofstede de Groots stellt dieses um 1665 ausgeführte Gemälde ein Gegenstück zur *Heimkehr des verlorenen Sohnes* aus dem Leningrader Ermitage-Museum dar. Bredius datiert das Gemälde viel früher, um das Jahr 1655. W. M. Neweshina (1964) identifizierte die Hauptelemente dieser Komposition auf der Rückseite von Rembrandts Zeichnung *Küche* (Kupferstichkabinett des Kunstmuseums A. S. Puschkin Moskau) und placierte beide Zeichnungen nach 1655, wodurch sie sich der von Hofstede de Groot erwähnten Datierung nähert.

In letzter Zeit wurde Rembrandts Autorschaft in Frage gestellt und unterschiedliche Ansichten sind geäußert worden. Durch W. N. Lazarew (mündliche Mitteilung, Bukarest, 1959) wurde das Bild Aert de Gelder zugeschrieben. K. Bauch (1966) hält Rembrandst Autorschaft für „unsicher". Nach Chr. Tümpel (1967, 1968) ist es das Werk eines „Schülers" von Rembrandt. H. Gerson (1969) erkennt als möglichen Autor Jan Victors an. In der Folge der vom „Rembrandt Research Project" unternommenen Aktion wurde das Gemälde von den holländischen Fachleuten B. Haak und E. van de Wetering (Bukarest, 1972) untersucht.

AUSSTELLUNGEN: Köln (1876); Antwerpen (1877); Amsterdam (1898); London (1929).

LITERATUR: Smith, VII, 1836, S. 14, Nr. 36; Dutuit, 1885, S. 4, 7, 14; Wurzbach, 1886, S. 81, Nr. 36; Bachelin, 1898, S. 177—178, Nr. 126, T. XLVII; Hofstede de Groot, VII, 1902, S. 124, Nr. 530, Repr. T. 30; Wurzbach, II, 1910, S. 397; Bredius, 1935, S. 23, Nr. 522, Repr. T. 522; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 48, Nr. 237, Repr.; Comarnescu, 1957, S. 40—43, Repr.; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 48—50, Repr. 20; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VI, Farbenrepr.; Neweshina, 1964, S. 93—99, Repr. S. 97; Schileru, 1966, S. 103, Farbenrepr. (Detail), S. 36, Farbenrepr. (Gesamtaufnahme), S. 97, Farbenrepr. Umschlag (Detail); Bauch, 1966, S. 3, Repr. Nr. 44; Tümpel, 1968, S. 146—149, Repr. 29, S. 146; Gerson, 1968, S. 431 und S. 601, Repr. S. 431; Benedict, 1969, S. 13—19, Farbenrepr. Umschlag (Detail), Repr. S. 16, Nr. 1, S. 17, Nr. 2, S. 19, Nr. 5; Matache, 1970, S. 94, Farbenrepr. T. 95; Efremov, 1971, S. 124, Farbenrepr. 125.

BOTH, JAN

Utrecht, um 1610 — Utrecht, 1652

GEBIRGSLANDSCHAFT MIT FIGUREN
Öl auf Holz
0,500×0,430
Signiert unten rechts, auf einen Stein, mit Braun: BOTH
Inv. Nr. 69 406/2286
LXVI

Das Gemälde stammt aus den von der UdSSR 1956 rückerstatteten Kunstschätzen und ist eine der spezifischen, vom Künstler in Italien ausgeführten Landschaftsbildern, die er zum Großteil während seiner Utrechter Tätigkeit wieder aufnahm.

FLINCK, GOVAERT

Clève, 1615 — Amsterdam, 1660

MÄNNERBILDNIS
Öl auf Holz
0,540×0,411
Signiert mit Weiß auf dem Rockaufschlag: FLINCK
Inv. Nr. 8193/227
25

Das Bild gehörte zur Sammlung Dr. Ion Cantacuzino, dann dem Toma-Stelian-Museum, Bukarest (1935, Legatar des Dr. I. Cantacuzino). Im Jahre 1949 wurde es ins Kunstmuseum der SR Rumänien überwiesen.

Ein von G. Oprescu (Sammlung I. Cantacuzino, 1935) Ferdinand Bol „zugeschriebenes" Werk, das nachträglich unter dem Namen Ferdinand Bols unter dem Titel *Das Bildnis des Künstlers* (1939,

Scanned with OKEN Scanner

Toma-Stelian-Museum, Inv. Nr. 576) eingetragen wurde. Die Identifizierung Govaert Flincks durch Entdeckung der Signatur machte I. Dobescu (1959).

LITERATUR: Oprescu, 1935, S. 581, Repr. S. 583; *Muzeul Toma Stelian, Catalog*, 1939, S. 134, Nr. 472, Repr. 77; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 48, Nr. 239; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 50; Tobescu, 1959–1960, S. 65–66, Repr. S. 65; Oprescu, *Maeştri*, 1960, Farbenrepr.; Teodosiu, 1966, S. 104–105, Repr. S. 105; Schileru, 1966, S. 31; Matache, 1970, S. 96, T. 44 Farbe.

WOUWERMAN, PHILIPS

Haarlem, 1619 — Haarlem, 1668

DIE HOLZBRÜCKE
Öl auf Holz
0,325×0,334
Signiert unten rechts mit Braun, Monogramm: P.H.L.S.W.
Inv. Nr. 8195/229
LXVII

Das Bild gehörte folgenden Sammlungen an: Graf Mirabeau (Paris, 1743), Samuel von Brukenthal (zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts). Im Jahre 1817 ging es in das Brukenthalmuseum, Sibiu, ein. Seit 1948 befindet es sich im Kunstmuseum der SR Rumänien.
Das als *Le petit pont de bois* (in den Sammlungen Mirabeau, Brukenthal) bekannte Gemälde wurde 1737 von Jean Moyreau (Nr. 47) für *Oeuvre de Ph. Wouwerman gravées d'après ses meilleurs tableaux*, Paris, 1737 (nach J. P. Smith) graviert.
Von C. Hofstede de Groot wurde es unter dem Namen *Landschaft* (Nr. 1064 — laut Thieme-Becker) katalogisiert.

LITERATUR: Smith, VII, 1836, S. 297, Nr. 344; *Gemäldegalerie*, 1844, S. 70, Nr. 224; *Führer*, 1889, S. 27, Nr. 159; Frimmel, 1894, S. 34–35, Nr. 159; Csáki, 1901, S. 344, Nr. 1224; Csáki, 1903, S. 9, Repr. T. 23; Csáki, 1909, S. 381, Nr. 1269; Csáki, 1921, S. 35, Nr. 1269; Spek, 1930, S. 9 und S. 32, Nr. 1269; *Alte Meister*, 1936, S. 15; Vollmer in *Thieme-Becker*, XXXVI, 1947, S. 266; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 48, Nr. 242; Schileru, 1966, S. 133; Teodosiu, 1966, S. 426–428, Repr. S. 424 und S. 425; Efremov, 1971, S. 126.

ANDSCHAFT MIT PACKPFERDEN
Öl auf Holz
0,363×0,412
Signiert rechts unten mit Braun, Monogramm: P.H.L.S.W.
Inv. Nr. 8245/279
26

Sammlung des Barons Samuel von Brukenthal (zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts). Im Jahre 1817 Brukenthalmuseum, Sibiu. Seit 1948 im Kunstmuseum der SR Rumänien.
Es wurde unter den Namen *Landschaft mit Packpferden* und *Landschaft mit Fuhrwagen* (Brukenthal-Sammlung) geführt. Von C. Hofstede de Groot als *Gebirgslandschaft mit Packpferden* (Nr. 1065 — laut *Thieme-Becker)* geführt.

LITERATUR: *Gemäldegalerie*, 1844, S. 70, Nr. 223; *Führer*, 1889, S. 27, Nr. 158; Frimmel, 1894, S. 35, Nr. 158; Csáki, 1901, S. 344, Nr. 1225; Csáki, 1909, S. 383, Nr. 1270; Csáki, 1921, S. 35, Nr. 1270; Spek, 1930, S. 9 und S. 32, Nr. 1270; *Alte Meister*, 1936, S. 15; Vollmer in *Thieme-Becker*, XXXVI, 1947, S. 266; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 48, Nr. 244; Rebufa in *Bénézit*, VIII, 1966, S. 800; Schileru, 1966, S. 133; Teodosiu — Ionescu-Govora, 1966, S. 426–428; Matache, 1970, S. 100, T. 46 Farbe; Efremov, 1971, S. 126.

KONINCK (KONING), PHILIPS DE

Amsterdam, 1619 — Amsterdam, 1688

HOLLÄNDISCHES FLACHLAND
Öl auf Leinwand
1,342×1,658
Signiert und datiert rechts unten zur Mitte hin, mit Braun:
P. KONING 1655
Inv. Nr. 8243/277
LXVIII

Das Gemälde gehörte zur Sammlung des Barons Samuel von Brukenthal (zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts). 1817 ging es ins Brukenthalmuseum, Sibiu, ein. Seit 1948 befindet es sich im Kunstmuseum der SR Rumänien.
Das in einer breiten panoramaartigen Sicht ausgeführte Landschaftsbild widerspiegelt die schöpferische Verwertung der Einflüsse von Hercules Seghers, ein für die künstlerische Reifeperiode des Malers charakteristischer Zug. Unter den Darstellungen der von Kanälen durchfurchten Ebene ist dieses Gemälde eine der wertvollsten Schöpfungen im Hinblick auf den Ausbau der Bildflächen und die Farbenharmonie.

LITERATUR: *Gemäldegalerie*, 1844, S. 93, Nr. 385; *Führer*, 1889, S. 43, Nr. 400; Frimmel, 1894, S. 59, Nr. 400; Csáki, 1901, S. 175, Nr. 635; Csáki, 1903, S. 8, Repr. T. 21; Wurzbach, I, 1906, S. 324; Csáki, 1909, S. 194 Nr. 652; Csáki, 1921, S. 20, Nr. 652; Spek, 1930, S. 9 und S. 22, Nr. 652; *Alte Meister*, 1936, S. 16, Repr.; Gerson, 1936, S. 105; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 48, Nr. 245, Repr.; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 50; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VI, Farbenrepr.; *Bénézit*, V, 1966, S. 294; Schileru, 1966, S. 132; Matache, 1970, S. 98, Repr. T. 45 Farbe; Efremov, 1971, S. 126.

BREKELENKAM (BREKELENKAMP), QUIRYN

Zwammerdan, um 1620 — Leyden, 1668

INTERIEURSZENE
Öl auf Holz
0,456×0,620
Signiert und datiert, unten rechts, mit Braun:
Q. BREKELENKAMP, 1660
Inv. Nr. 9776/1910
LXIX

Das Bild stammt aus der Ioan-Movilă-Sammlung und ging dann in die Städtische Pinakothek von Bukarest (1937, Stiftung Elena und Ion Movilă, als *Häusliche Szene*, Inv. Nr. 482) ein. 1951 wurde es ins Kunstmuseum der SR Rumänien überwiesen und (1955) unter dem gegenwärtigen Titel aufgenommen und katalogisiert.
Das Gemälde erscheint als ein diesem Künstler spezifisches Genrebild, Dekor und Gestalten weisen Ähnlichkeiten zu einer ganzen Reihe von in seiner Reifeperiode gemalten Werken auf.

LITERATUR: *Pinacoteca Municipiului Bucureşti. Catalog*, 1940, S. 36, Nr. 184, Repr.; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 50, Nr. 265; Oprescu, *Maeştri*, 1960, Farbenrepr.; Efremov, 1971, S. 126.

Scanned with OKEN Scanner

CUYP, AELBERT

Dordrecht, 1620 — Dordrecht, 1691

FRAUENBILDNIS
Öl auf Holz
0,820×0,600
rechts, der Mitte zu, die Inschrift: AETA. S. 45
Datiert 1655, oberhalb eines Familienwappens
Inv. Nr. 72679/2444
LXX

Die Tafel wurde 1967 von Dr. Jean Neagoe aus Nisa dem Kunstmuseum der SR Rumänien gestiftet. Die äußerst genaue realistische Wiedergabe des Modells, der Bildaufbau, die Farbgebung und die Bildausführung stellen für die Porträtistik Aelbert Cuyps spezifische und typische Elemente dar.

HOOGSTRATEN, SAMUEL VAN, zugeschrieben

Dordrecht, 1627 — Dordrecht, 1678

DER WEG NACH EMMAUS
Öl auf Holz,
0,560×0,850
Signiert unten rechts der Mitte zu, mit Grauweiß:
S. H. fecit
Inv. Nr. 9827/1961
27

Das Bild wurde 1956 aus einer Bukarester Privatsammlung als Werk Samuel Hoogstratens erworben.
Die Episode aus dem Evangelium bildet den Vorwand zum Titel des Gemäldes, das eine typisch holländische Landschaft darstellt, die im Sinne der Rembrandtschen Einflüsse aufgefaßt und ausgeführt wurde. In Bezug auf die Autorschaft gibt es jedoch Zweifel, da solche Beispiele im Schaffen des Malers, das von Genrebildern und Stilleben beherrscht wird, selten sind.

LITERATUR: Schileru, 1966, S. 132.

MOLENAER, KLAES (NICOLAES)

Haarlem, um 1630 — Haarlem, 1676

WINTERLANDSCHAFT
Öl auf Leinwand
0,430×0,565
Signiert und datiert links unten mit Grau:
K. MOLENAER 1671
Inv. Nr. 9961/1995
28

Das Gemälde wurde 1960 aus einer Bukarester Privatsammlung erworben. Die Signatur attestiert die Echtheit des Gemäldes, das Molenaer in der letzten Periode seiner künstlerischen Tätigkeit gemalt hat. Es ist eines der — durch die Darstellung der holländischen Landschaft im Winter mit realen, zeitgenössischen Gestalten — bevorzugten Themen des Künstlers.

LITERATUR: Efremov, 1971, S. 126; Teodosiu, 1972, S. 44—46, Repr. 6.

LANDSCHAFT MIT FIGUREN
Öl auf Holz
0,697×0,888
Signiert mit Schwarz auf dem Hausbalken:
K. Molenaer
Inv. Nr. 75501/2460
LXXI

Das Bild wurde 1969 aus einer Bukarester Privatsammlung erworben. Es ist eine der von Gestalten und Tieren belebten Landschaften, die durch die Anordnung der Bildflächen, die Typologie der Gestalten und den Farbenreichtum für die künstlerische Reifeperiode des Malers spezifisch sind.

LITERATUR: Teodosiu, 1972, S. 43—45, Repr. 4.

BACKHUYZEN (BAKHUISEN), LÜDOLF

Emden, 1631 — Amsterdam, 1708

MARINE
Öl auf Leinwand
0,614×0,839
Signiert links unten mit Braun durch Initialen: L.B.
Inv. Nr. 8238/272
LXXII

Das Gemälde wurde 1906 von Anastasie Simu in Amsterdam gekauft und befand sich seit 1910 im Museum A. Simu, Bukarest. 1948 wurde es ins Kunstmuseum der SR Rumänien überwiesen. Das dramatische Bild der Meeresstürme ist für eine Vielzahl der von Backhuyzen gemalten Bilder spezifisch, die im Rahmen der Entwicklung des holländischen Landschaftsbildes zu Ende des 17. Jahrhunderts sehr geschätzt wurden.

LITERATUR: Cornel, 1910, S. 117, Nr. 426; *Muzeul A. Simu. Catalog*, 1937, S. 105, Nr. 958; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 80, Nr. 558; Teodosiu, 1966, S. 223; Schileru, 1966, S. 132; Efremov, 1971, S. 126.

MARINE
Öl auf Holz
0,400×0,580
Signiert und datiert mit Braun auf einer Holzstange:
BACK. L. 1681
Inv. Nr. 9583/1618
29

Das Bild gehörte zur Sammlung Constantin Esarcu. 1874 wurde es der Staatlichen Pinakothek, Bukarest, ausgeliehen; dann bei der Gesellschaft des Rumänischen Athenäums (Legatar des C. Esarcu, 1898) und der Gesellschaft zur Verbreitung von Wissen und Kultur. 1953 wurde es ins Kunstmuseum der SR Rumänien überwiesen.
Es wurde unter dem Namen Rudolf (!) Backhuysen mit dem Titel *Meeressturm* (Sammlung Esarcu) geführt, 1953 inventarisiert und 1955 katalogisiert als „unbekannter holländischer Maler" (Lüdolf

Scanned with OKEN Scanner

Backhuysen?) und mit dem gegenwärtigen Titel (Kunstmuseum der SR Rumänien). Die Entdeckung der Signatur und des Datums machte A. Teodosiu (1965), wodurch die Autorschaft Backhuysens bestätigt wird.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1873, *Esposiţiunea publică din Bucureşti la* 1873 (Öffentliche Ausstellung in Bukarest, 1873)

LITERATUR: *Catalogu de obiectele . . .*, 1873, S. 8, Nr. 167; P. Ionescu, 1878, S. 29, Nr. 125; *Galeria universală, Catalog* (1955), S. 80, Nr. 557; Teodosiu, 1965, S. 223, Repr. S. 224; Oprea, 1970, S. 213; Matache, 1970, S. 102, T. 47 Farbe; Efremov, 1971, S. 126.

JUNIUS, ISAAK

1640 in Delft erwähnt

FELDNACHTLAGER
Öl auf Holz
0,358×0,603
Signiert und datiert rechts unten mit Braun:
J. Junius 1642
Inv. Nr. 71 832/2373
30

Das Bild wurde 1966 aus der Sammlung Cella Delavrancea Lahovary (aus der Sammlung Mihail Şuţu vererbt) erworben. Das durch Signatur und Datum bestätigte Gemälde stammt aus der frühen Schaffensperiode des Malers. Es ist ein Werk von künstlerischem und historisch-dokumentarischem Wert, wobei auch — angesichts der geringen Anzahl von erhaltenen Werken dieses Künstlers — seine Rarität zu nennen ist.

RUYSCH, RACHEL

Amsterdam, 1664 — Amsterdam, 1750

BLUMENSTRAUß
Öl auf Leinwand
1,420×1,119
Inv. Nr. 8221/255
31

Das Gemälde war in den Sammlungen Felix Bamberg (1879), Carol I. von Rumänien (1879). Seit 1948 befindet es sich im Kunstmuseum der SR Rumänien.
Nach den Hinweisen aus dem Katalog der Bamberg-Sammlung (handschriftlicher Katalog, 1897, S. 15—16, Nr. 118) wurde das Bild von Etienne Leroy 1877 in Brüssel begutachtet und als Originalwerk der Malerin Rachel Ruysch authentifiziert. Der monumentale Rahmen, die Komposition des Straußes und die Farbenharmonie lassen das Gemälde unter die Werke von besonderem künstlerischen Wert einordnen.

AUSSTELLUNGEN: Antwerpen, 1877, *Exposition de tableaux et d'objets d'art ancien, ouverte à l'occasion de 3é centenaire de P. P. Rubens*, 1877 (laut L. Bachelin).

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 199—200, Nr. 151; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 80, Nr. 563; Schileru, 1966, S. 133; Efremov, 1971, S. 126.

Scanned with OKEN Scanner

Französische Schule

FRANZÖSISCHE SCHULE
15. Jahrhundert

DIE JUNGFRAU MIT DEM KINDE
Tempera auf Holz
0,705×0,435
Inv. Nr. 8099/133
32

Das Bild gehörte zur Sammlung Dr. Ion Cantacuzino, der es durch Legat dem Toma-Stelian-Museum (1935) überließ; 1949 wurde es in den Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien überwiesen.

Das Werk wurde von G. Oprescu (1935) in die „Italienische Schule" oder „Südfranzösische Schule", später aber (1939) in die „französische Schule, Ende des 15. Jahrhunderts (aus dem Kreis der Schule zu Avignon)" eingeordnet. Ins Museum ging es als Werk eines „unbekannten französischen Malers (aus dem Kreis der Schule zu Avignon)" ein. Später schwankte die Zuschreibung durch verschiedene Forscher — vermeintlich oder mit Sicherheit — an die „Schule zu Avignon" oder an einen „unbekannten Maler". Da der Konservierungszustand des Bildes, dessen oberflächliche Schicht früher einmal zum größten Teil entfernt wurde, die Bestimmung seiner realen Daten nicht gestattet, sind wir der Ansicht, auf Grund der offensichtlichen Merkmale, die die Gestalt der Jungfrau bewahrt und die ihre Zugehörigkeit an die „französische Schule aus dem 15. Jahrhundert" anzeigt, sowie durch den gleichzeitig erwiesenen italienischen Einfluß, daß man annehmen kann, das Werk würde tatsächlich der südfranzösischen Schule (vielleicht der Schule zu Nissa?, wenn man die architektonischen Elemente aus dem Hintergrund in Betracht zieht) angehören. Die Zugehörigkeit zur Schule von Avignon gilt weiterhin als zweifelhaft, da das Bild den im betreffenden künstlerischen Zentrum vorliegenden flämischen Einfluß nicht aufweist.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: Oprescu, 1935, S. 12, Repr. S. 6; *Muzeul Toma Stelian. Catalog*, 1939, S. 160, Nr. 583; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 24, Nr. 14; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 3; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 61; Schileru, 1966, S. 142; Guy-Marica 1970, S. 104, T. V Farbe; Benedict — Dene, 1971, S. 130, Repr. 107.

FRANZÖSISCHE SCHULE
Erstes Viertel des 17. Jahrhunderts

FRAUENBILDNIS
Öl auf Leinwand
0,657×0,516
datiert links oben mit Weiß: 1622
Inv. Nr. 9697/731
33

Das Gemälde wurde 1950 aus dem Landwirtschaftsministerium ins Kunstmuseum der SR Rumänien überwiesen. G. Oprescu (1950) ordnete es in das Schaffen eines „unbekannten französischen Malers aus dem 17. Jahrhundert" ein.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 54, Nr. 297; *Expoziţia de artă franceză*, 1955, S. 3

Scanned with OKEN Scanner

LORRAIN, CLAUDE GELLÉE genannt CLAUDE

Château de Chamagne, bei Mirecourt, 1600 — Rom, 1682

ITALIENISCHE LANDSCHAFT MIT FIGUREN
Öl auf Leinwand
0,716×0,920
Inv. Nr. 8326/360
LXXIII

Das Bild gehörte 1879 zur Sammlung Felix Bamberg, dann zur ehemaligen königlichen Sammlung Rumäniens (1879, Schloß Peleş, Sinaia); 1949 wurde es ins Kunstmuseum der SR Rumänien überwiesen.
Eine Variante dieses Gemäldes befindet sich in der Galeria Doria Pamphili zu Rom.

AUSSTELLUNGEN: Antwerpen, 1877; Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 259—260, Nr. 190; Busuioceanu, 1932, S. 18; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 9 und 54, Nr. 298; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 9; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 61, Repr. 28; Oprescu, *Pictura*, 1960, S. 6; Oprescu, *Maeştri*, 1960, Farbenrepr.; Schileru, 1966, S. 143; Răchiţeanu, 1970, S. 104, T. 48 Farbe; Benedict-Dene, 1971, S. 131—132, Repr. 108; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 166.

MIGNARD, PIERRE, genannt MIGNARD LE ROMAIN

Troyes, 1612 — Paris, 1695

BILDNIS DES HERZOGS DE BOURGOGNE ALS JESUSKIND
Öl auf Leinwand,
0,835×0,672
Eingeritzte Inschrift an der unteren Seite des Originalrahmens: PORTRAIT du DUC de BOURGOGNE en ENFANT JÉSUS P. Mignard pinxit 1686
Inv. Nr. 68073/2080
34

Das Gemälde befindet sich seit 1964 im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.

DUGHET, GASPARD, genannt GASPARD POUSSIN oder LE GUASPRE, zugeschrieben

Rom, 1615 — Rom 1675

ITALIENISCHE LANDSCHAFT
Öl auf Leinwand
0,976×1,335
Inv. Nr. 8568/602
LXXIV

Das Ölbild gehörte zur Sammlung der Direktion des Aufsichtsrates der zivilen Krankenhäuser, später zur Städtischen Pinakothek in Bukarest; seit 1949 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.
Die ursprüngliche Zuschreibung an Gaspard Dughet (?) wurde von G. Oprescu (1955) mit dem Vermerk „von N. Poussin inspiriert" und von L. Hautecoeur bestätigt, der die Möglichkeit dieser Zuschreibung bekräftigt hat (mündliche Mitteilung, Bukarest, 1966).

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 55, Nr. 301; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 8; Schileru, 1966, S. 143.

LARGILLIÈRE, NICOLAS DE

Paris, 1656 — Paris, 1746

BILDNIS DER HERZOGIN DU MAINE ALS GÖTTIN POMONA
Öl auf Leinwand
0,166×0,894
Inv. Nr. 8311/345
35

Das Gemälde gehörte zur Sammlung Dr. Ion Cantacuzino, der es 1935 durch Vermächtnis dem Toma-Stelian-Museum überließ; seit 1949 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien. G. Oprescu (1935) ordnete es ursprünglich in die „französische Schule des 17. Jahrhunderts" als *Bildnis einer Schauspielerin und eines Schauspielers* ein. Gr. Ionescu (1938) erwähnt es unter dem Titel *Louise de Bourbon, Herzogin du Maine* als Werk eines unbekannten französischen Malers aus dem 18. Jahrhundert. G. Oprescu schrieb es später (1939) Nicolas de Largillière unter dem Titel *Vertumn und Pomona* (Pomona erhielt das Antlitz der Herzogin du Maine) zu, und ordnete es, im Katalog der Galerie der europäischen Kunst von 1955, endgültig in das Werk des Nicolas de Largillière unter dem gegenwärtigen Titel ein. Das Alter der dargestellten Person läßt darauf schließen, daß das Bildnis um 1700 gemalt wurde. Ein Porträt der Herzogin du Maine von Pierre Mignard befindet sich im Kunstmuseum zu Orléans.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: Oprescu, 1935, S. 11, Repr. S. 6; Gr. Ionescu, 1938, S. 319; *Muzeul Toma Stelian. Catalog*, 1939, S. 148, Nr. 535, Repr. S. 87; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 55, Nr. 307; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 10; Oprescu, *Maeştri*, 1960, Farbenrepr.; Schileru, 1966, S. 145; Benedict-Dene, 1971, S. 132.

Scanned with OKEN Scanner

PORTRÄT EINES MANNES
Öl auf Leinwand
0,875×0,670
Inv. Nr. 8436/470
LXXV

Das Ölbild gehörte zur Sammlung Dr. Ion Cantacuzino, der es 1935 dem Toma-Stelian-Museum durch Legat überließ; seit 1949 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien. Gr. Ionescu (1938) erwähnte Largillière (?) als Autor. G. Oprescu ordnete das Bild (1935) in das Schaffen H. Rigauds oder in dessen Schule ein, dann (1939) in die Schule Largillières, dessen sichere Autorschaft er auch später (1960) behauptete. Dieser Ansicht schloß sich auch E. Schileru (1966) an.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: Oprescu, 1935, S. 11, Repr. S. 9; Gr. Ionescu, 1938, S. 319; *Muzeul Toma Stelian. Catalog*, 1939, S. 149, Nr. 536; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 55, Nr. 306; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 10; Schileru, 1966, S. 145; Benedict-Dene, 1971, S. 132, Repr. 109.

VIGÉE, LOUIS (?)

Paris, 1715 — Paris, 1767

BILDNIS EINES MALERS
Pastell auf Papier
0,592×0,476 (oval)
Inv. Nr. 9311/1345
36

Das Bild gehörte zur Sammlung des Generals Moruzzi, von wo es dem Toma-Stelian-Museum ausgeliehen wurde; 1949 vom Kunstmuseum der SR Rumänien erworben.
Das Porträt kann nicht das Werk der Elisabeth Vigée-Le Brun (1755—1842) sein, wie es ursprünglich angenommen wurde, da die Gewandung der dargestellten Person auf seine Ausführung im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts hinweist. Laut L. Hautecoeur (mündliche Mitteilung, Bukarest, 1966) könnte es Louis Vigée zugeschrieben werden. Die Forschung nach der Autorschaft wird fortgesetzt.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 58, Nr. 343; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 15; Şt. D. (Diţescu), 1959—1960, S. 106; Schileru, 1966, S. 145; Benedict-Dene, 1971, S. 133.

GREUZE, JEAN-BAPTISTE

Tournus (bei Mâcon), 1725 — Paris, 1805

DAS KIND MIT DEM SCHMETTERLING
Öl auf Leinwand
0,410×0,328
Inv. Nr. 8313/347
37

Das Gemälde gehörte zur Sammlung N. Petraşcu, von wo es durch dessen Vermächtnis (1945) in das Toma-Stelian-Museum überwiesen wurde; seit 1949 befindet es sich im Kunstmuseum der SR Rumänien.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst*

LITERATUR: *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 56, Nr. 314; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 9; Schileru, 1966, S. 145; Răchiţeanu, 1970, S. 108, T. 50 Farbe; Benedict-Dene, 1971, S. 133.

VIGÉE-LE BRUN, ELISABETH

Paris, 1755 — Paris, 1842

BILDNIS DER FRAU D'AGUESSEAU
Öl auf Leinwand
0,915×0,725 (oval)
Inv. Nr. 8318/352
LXXVI

Das Gemälde erschien 1887 zum Verkauf bei Christie's (London); es gehörte zur königlichen Sammlung Rumäniens (Schloß Săvîrşin); 1948 wurde es in den Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien überwiesen.
Das in den Jahren 1768—1772 gemalte Bild führte den Titel *Madame d'Agueseau avec son chien.* In einigen Veröffentlichungen erschien der Name der Porträtierten irrtümlich als „D'Agnesseau". Das Bild ist mit dem gegenwärtigen Titel ins Kunstmuseum der SRR eingegangen.

LITERATUR: Vigée Le Brun, II(1869), S. 353; Helm, 1916, S. 10, 185; Blum, 1919, S. 93; *Galeria universală. Catalog*, (1955), S. 58, Nr. 341; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 15; Oprescu, *Maeştri*, 1960, Farbenrepr.; Schileru, 1966, S. 145; Răchiţeanu, 1970, S. 110, T. 51 Farbe; Benedict-Dene, 1971, S. 133.

FRAUENBILDNIS
Pastell auf Papier
0,600×0,500 (oval)
Signiert und datiert links oben zur Mitte, mit Braun:
Vigée Le Brun/1789
Inv. Nr. 9491/1525
LXXVII

Das Bild gehörte zur Sammlung des Generals Moruzzi, von wo es dem Museum Toma Stelian ausgeliehen wurde; vom Kunstmuseum der SR Rumänien 1951 erworben.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955 *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 58, Nr. 342; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 15; Schileru, 1966, S. 145; Benedict-Dene, 1971, S. 133.

Scanned with OKEN Scanner

GROS, ANTOINE JEAN, zugeschrieben

Paris, 1771 — Paris (bei Meudon), 1835

ZWEI MOHREN MIT EINEM SCHIMMEL
Öl auf Leinwand das auf Holz geklebt wurde
0,813×0,650
Inv. Nr. 8281/315
LXXVIII

Das Bild wurde 1949 aus dem Kalinderu-Museum ins Kunstmuseum der SR Rumänien überwiesen. Im Kalinderu-Museum wurde es unter dem Titel *Zwei Neger nehmen ein Pferd am Zügel* als Werk eines unbekannten französischen Malers geführt. Gr. Ionescu (1938) zitierte es unter dem Titel *Neger führen ein Roß am Zügel* von P. N. Guerin. G. Oprescu (1949 und 1955) schrieb es Gros zu und gab ihm den Titel *Zwei Mohren mit einem Schimmel*, eine nach Ansicht von E. Schileru zweifelhafte Zuschreibung. L. Hautecoeur bestätigte die Richtigkeit der Zuschreibung (mündliche Mitteilung, Bukarest, 1966).

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955 *Die Ausstellungen französischer Kunst.*

LITERATUR: Gr. Ionescu, 1938, S. 134; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 58, Nr. 346; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 9; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 65; Schileru, 1966, S. 145; Răchiţeanu, 1970, S. 112, T. 52 Farbe; Benedict-Dene, 1971, S. 134.

WATELET, LOUIS ETIENNE

Paris, 1780 — Paris, 1866

GESAMTANSICHT DER STADT ROUEN
Öl auf Holz
0,358×0,436
Signiert unten der Mitte zu, mit Schwarz: Watelet
Inv. Nr. 8283/317
38

Die Tafel wurde 1949 aus dem Toma-Stelian-Museum ins Kunstmuseum der SR Rumänien überwiesen.

AUSSTELLUNGEN: Paris 1831; Bukarest 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: *Muzeul Toma Stelian. Catalog*, 1939, S. 159, Nr. 579, Abb. 93; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 58, Nr. 347; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 15.

COROT, CAMILLE

Paris, 1796 — Ville d'Avreay, 1875

LANDSCHAFT
Öl auf Leinwand
0,197×0,326
Inv. Nr. 9619/1653
LXXIX

Das Gemälde gehörte zur Sammlung der Nationalbank Rumäniens, von wo es 1954 ins Kunstmuseum der SR Rumänien überwiesen wurde.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 10 und 62, Nr. 382; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 6; Benedict-Dene, 1971, S. 134—135.

DELACROIX, EUGÈNE

Charenton-Saint-Maurice, 1798 — Paris, 1863

DETAILSTUDIE FÜR DAS GEMÄLDE DIE „DANTEBARKE"
Öl auf Leinwand
0,654×0,806
Inv. Nr. 8275/809
LXXX

Das Bild befand sich 1879 in der Sammlung Felix Bamberg, dann in der ehemaligen königlichen Sammlung Rumäniens (1879, Schloß Peleş, Sinaia); 1948 wurde es in den Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien überwiesen.
Diese Studie stellt einen der Verfemten aus der Komposition die „Dantebarke" (bekannt auch als *Dante und Vergil in der Hölle)*, das erste Hauptwerk Delacroix' beim Offiziellen Salon 1822, dar

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: Bachelin, 1898, S. 286, Nr. 209; Busuioceanu, 1932, S. 18; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 10, 59, Nr. 354, Repr.; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 7; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 65, Repr. 31; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VIII, Farbenrepr.; Schileru, 1966, S. 147; Răchiţeanu, 1970, S. 114, T. 53 Farbe; Benedict-Dene, 1971, S. 134, Repr. 110; Teodosiu, *Cataloage manuscrise*, 1971, S. 263.

DEVÉRIA, ACHILLE

Paris, 1800 — Paris, 1857

DER AUFBRUCH ZUM ANGELN
Öl auf Holz
0,171×0,285
Signiert unten links, fast verwischt: Deveria
Inv. Nr. 8406/440
39

Die Tafel wurde von Anastase Simu beim Bilderverkauf der Frau de Bercegol (Biaritz, 1910) für das Simu-Museum (1910) gekauft; seit 1949 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: Pora, 1913, S. 9; *Muzeul Simu. Catalog*, 1937, S. 52, Nr. 477; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 62, Nr. 386; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 7

Scanned with OKEN Scanner

DECAMPS, ALEXANDRE

Paris, 1803 — Fontainebleau, 1860

MAURISCHER TEMPEL
Öl auf Holz
0,432×0,285
Inv. Nr. 8278/312
40

Die Tafel wurde von Anastase Simu im Hotel Drouot (Paris, 1908) für das Museum Simu (1910) gekauft; seit 1948 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.
Das Gemälde wurde auch unter den Titeln *Neben der Moschee* (1910), *La Mosquée* (1913, 1966) und *La Moschée* (1937) erwähnt. Ins Museum ist es unter dem gegenwärtigen Titel eingegangen.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: Cornel, 1910, S. XVIII, 65, Nr. 264; Boucheny in *Bénézit*, 1913, II, S. 45; *Muzeul Simu. Catalog*, 1937, S. 51, Nr. 464; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 62, Nr. 383; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 8; Bénézit in *Bénézit*, III, 1966, S. 94; Schileru, 1966, S. 147.

ISABEY, EUGÈNE

Paris, 1803 — Paris, 1886

MEERESUFER NACH DEM STURM
Öl auf Leinwand
0,329×0,462
Signiert links unten mit Schwarz: E. Isabey
Inv. Nr. 9434/1468
41

Das Gemälde gehörte zur Sammlung G. Oprescu; 1949 wurde es dem Kunstmuseum der SR Rumänien geliehen und 1950 geschenkt.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 62, Nr. 386; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 10

DIAZ DE LA PEÑA, VIRGILE NARCISSO

Bordeaux, 1807 — Menton, 1876

WALDWEG
Öl auf Karton
0,170×0,215
Signiert rechts unten mit Rotbraun und Weiß: N. Diaz
Inv. Nr. 8265/299
42

Das Bild gehörte zur Sammlung Dr. Ion Cantacuzino, der es 1935 dem Toma-Stelian-Museum durch Vermächtnis überließ; seit 1949 ist es im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung der französischen Kunst.*

LITERATUR: Oprescu, 1935, S. 13, Repr. S. 8; Gr. Ionescu, 1938, S. 322; *Muzeul Toma Stelian. Catalog* 1939, S. 141, Nr. 505, Repr. S. 83 *Galeria universală, Catalog* (1955), S. 62, Nr. 389; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 8; Oprescu, *Maeştri*, 1960, Farbenrepr.; Benedict-Dene, 1971, S. 135.

BATHSEBA
Öl auf Leinwand
0,700×0,564
Inv. Nr. 9869/1903
LXXXI

Das Gemälde wurde vom Kunstmuseum der SR Rumänien aus der Sammlung Cornelia Pillat 1957 angekauft.

LITERATUR: Şt. D. (Diţescu), 1959—1960, S. 106; Răchiţeanu, 1970, S. 116, T. 54 Farbe; Benedict-Dene, 1971, S. 135.

BLUMENSTRAUß
Öl auf Holz
0,247×0,205
Signiert rechts unten mit Schwarz: N. Diaz
Inv. Nr. 68 167/2250
43

Die Tafel wurde vom Kunstmuseum der SR Rumänien aus der Sammlung Maria Chihăescu 1964 gekauft.

LITERATUR: Benedict-Dene, 1971, S. 135.

DAUMIER, HONORÉ

Marseille, 1808 — Valmondois, 1879

DIE GAUKLER
Öl auf Leinwand
0,248×0,322
Inv. Nr. 8269/303
LXXXII

Das Gemälde, das zu den Sammlungen Reid (Glassgow), Desfossés, Baron Vitta, Forbes (London) gehört hatte, wurde von Anastase Simu von Rosenberg-Père (Paris, 1909) für das Museum Simu (1910) gekauft; seit 1948 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien. Das um 1866—1868 gemalte Bild ist auch unter den Titeln *Hercule de foire* und *La parade ou les lutteurs*, die auch für andere vom Künstler in verschiedenen Techniken ausgeführten Varianten gemeinsam ist, bekannt. Nach Ansicht von K. E. Maison ist es die zweite Version des Bildes

Scanned with OKEN Scanner

aus der Sammlung Phillips (Washington, D. C.) und wurde in *Honoré Daumier, Catalogue of the Paintings, Watercolours and Drawings*, London, I, 1968 (Nr. 189, T. 139) abgebildet.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: Bucuţa, 1931, S. 13–14, Repr. S. 11; *Muzeul Simu. Catalog*, 1937, S. 51, Nr. 460, Repr.; Lassaigne, 1938, S. 167, Nr. 152, Repr. S. 152; Adhémar, 1954, S. 129, Nr. 156, T. 156; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 10 und 64, Nr. 410, Repr.; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 7; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 69, Repr. 33; Oprescu, *Maeştri*, 1960, Farbenrepr.; Iacobescu, 1966, S. 125–126, Repr. S. 123; Schileru, 1966, S. 150; Maison, I, 1968, S. 155, 204–205; Răchiţeanu, 1970, S. 120, T. 56 Farbe; Benedict-Dene, 1971, S. 135.

DAS ABTEIL II. KLASSE
Öl auf Leinwand
0,326×0,465
Signiert unten rechts mit Schwarz: h. Daumier
Inv. Nr. 8270/304
44

Das Bild hatte zu den Sammlungen Schmitz (Dresden) und Forbes (London) gehört und wurde von Anastase Simu von Rosenberg-Père (Paris, 1909) für das Museum Simu (1910) gekauft; seit 1948 befindet es sich im Kunstmuseum der SR Rumänien.
Das Gemälde wurde um 1863 gemalt und es gibt mehrere Varianten zu diesem Thema, die vom Künstler in verschiedenen Techniken ausgeführt wurden. Von verschiedenen Autoren wurde es fälschlicherweise *Das Abteil III. Klasse* betitelt, denn dieses Bild stellt ein besonderes Thema dar, aus einer anderen Reihe von Werken. Von K. E. Maison wird es (mit falscher Angabe der Unterlage – „Paneel" – und der Ausmaße – „32×45 cm") als eine der drei „Imitationen", die nach einem Stich des Aquarells *Interieur eines Eisenbahnwagens zweiter Klasse* (Walters Art Gallery, Baltimore, USA) von C. Maurand ausgeführt und in *Le Monde illustré* vom 18. Januar 1862 unter dem Titel *Train de plaisir, 10 degrés d'ennui et de mauvaise humeur* veröffentlicht, erwähnt.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst*

LITERATUR: Cornel, 1910, S. XIX–XX und 65, Nr. 263; Alexandre in *Bénézit*, 1913, II, S. 29; Bucuţa, 1931, S. 13–14, Repr. S. 11; *Muzeul Simu. Catalog*, 1937, S. 51, Nr. 452; Lassaigne, 1938, S. 167, Nr. 122, Repr. S. 122; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 10, 64, Nr. 409, Repr.; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 69–70, Repr. 34; Oprescu, *Maeştri*, 1960, Farbenrepr.; Iacobescu, 1966, S. 124–125, Repr. S. 125; Alexandre in *Bénézit*, 1966, III, S. 58; Schileru, 1966, S. 150; Maison, II, 1967, S. 99–100; Răchiţeanu, 1970, S. 118, T. 55 Farbe; Benedict-Dene, 1971, S. 135–136, Repr. 111.

TROYON, CONSTANT

Sèvre (Seine-et-Oise), 1810 – Paris, 1865

LANDSCHAFT
Öl auf Leinwand
0,297×0,463
Inv. Nr. 79 385/2497
45

Signiert unten links mit Rot: C. T.
Das 1972 vom Kunstmuseum der SR Rumänien gekaufte Gemälde wurde wahrscheinlich in der Normandie gemalt, wo sich der Künstler 1852 aufgehalten hatte.

DUPRÉ, JULES

Nantes, 1811 – L'Isle-Adam, 1889

LANDSCHAFT
Öl auf Leinwand, das auf Karton geklebt wurde
0,174×0,249
Signiert unten links mit Dunkelgrau: DUPRÉ
Inv. Nr. 9912/1946
46

Das Bild wurde 1958 vom Kunstmuseum der SR Rumänien erworben.

WALDLANDSCHAFT
Öl auf Leinwand
0,886×1,281
Signiert und datiert unten rechts, mit Braun: J. Dupré 1883 Paris
Inv. Nr. 76 617/2483
47

Vom Kunstmuseum der SR Rumänien 1970 erworben.

Scanned with OKEN Scanner

ROUSSEAU, THÉODORE

Paris, 1812 — Barbizon (Seine-et-Marne), 1867

LANDSCHAFT AM MEERESUFER
Öl auf Leinwand
0,147×0,338
Signiert unten links, mit Rot: TH.R.
Inv. Nr. 8404/438
48

Das Gemälde wurde von Anastase Simu 1910 für das Simu-Museum (1910) gekauft; seit 1949 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.
Alte Titel: *Landschaft* (Simu-Museum) und *Ansicht vom Meeresstrand* (Galerie für europäische Kunst).
Ausstellungen: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst*

LITERATUR: Fulmen, 1911, S. 1; *Muzeul Simu. Catalog*, 1937, S. 64, Nr. 606; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 60, Nr. 359; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 14; Benedict-Dene, 1971, S. 135.

JACQUE, CHARLES-EMILE

Paris, 1813 — Paris, 1894

FARMHOF
Öl auf Leinwand
0,326×0,409
Signiert links unten (über eine alte verwischte Signatur), mit Dunkelgrau: Ch. Jacques
Inv. Nr. 8286/320
50

Das Gemälde gehörte zur Sammlung Mihail Kogălniceanus; 1906 befand es sich — unter dem Titel *Der Pflug* — im Landesmuseum für Altertümer; 1944 ging es in das Toma-Stelian-Museum ein, von wo es 1949 unter dem gegenwärtigen Titel ins Kunstmuseum der SR Rumänien eingewiesen wurde.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: Tocilescu, 1906, S. 160, Nr. 95; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 60, Nr. 360; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 10; Schileru, 1966, S. 150.

MILLET, FRANÇOIS

Gruchy (bei Gréville), 1814 — Barbizon, 1875

BILDNIS DES INGENIEURS MAIGRET
Öl auf Leinwand
0,272×0,220
Inv. Nr. 8282/316
49

Das Gemälde wurde von Anastase Simu beim Bilderverkauf Rouarts im Hotel Drouot (Paris, 1913) für das Museum Simu (1913) gekauft; seit 1948 befindet es sich unter dem gegenwärtigen Titel im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.
Im Verkaufskatalog der Sammlung Henri Rouart wurde es als *Portrait d'homme* geführt; im Museum Simu figurierte es unter dem Titel *Bildnis* (Ing. Maigret, Cherbourg) laut Inschrift auf dem Rahmen: „Portrait de M. Maigret. Ingénieur de la Marine de Cherbourg, ami de Millet".

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: Catalogue Rouart, 1913, S. 54, Nr. 159; *Muzeul Simu, Catalog*, 1937, S. 61, Nr. 564; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 63, Nr. 371; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 11; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 67; Schileru, 1966, S. 148; Benedict-Dene, 1971, S. 135.

FRANÇAIS, LOUIS

Plombière (Vosges), 1814 — Paris, 1897

LANDSCHAFT
Öl auf Leinwand
0,424×0,563
Signiert und datiert unten rechts, mit Schwarz: FRANÇAIS 79
Inv. Nr. 8285/319
51

Das Gemälde gehörte zur Sammlung C. Stoicescu und später dem Toma-Stelian-Museum; seit 1949 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 60, Nr. 361; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 8.

DAUBIGNY, CHARLES

Paris, 1817 — Paris, 1878

DORF AM UFER
Öl auf Leinwand
0,233×0,414
Signiert links unten, mit Grau: Daubigny
Inv. Nr. 9445/1479
52

Das Ölbild gehörte der Sammlung Maria Balş, an, von wo es in die Sammlung der Nationalbank Rumäniens (1945) einging; seit 1951 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst*

LITERATUR: *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 63, Nr. 399; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 7; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 68; Benedict-Dene, 1971, S. 135.

Scanned with OKEN Scanner

COURBET, GUSTAVE

Ornans (Doubs), 1819 — La Tour de Peilz (Schweiz), 1877

WINTERLANDSCHAFT
Öl auf Leinwand
0,502×0,613
Signiert unten links, mit Braun: G. Courbet
Inv. Nr. 8658/692
LXXXIII

Das Gemälde befand sich in der Sammlung des Komponisten George Stephănescu, der den Maler in Etretat (1869) kennengelernt hatte, dann in der Sammlung G. Stephănescu-Arephy, von wo es vom Kunstmuseum der SR Rumänien 1950 erworben wurde.

LITERATUR: *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 65, Nr. 411; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 6; Benedict-Dene, 1971, S. 136.

ZIEM, FELIX

Beaune (Côte-d'Or), 1821, Paris, 1911

DER BOSPORUS
Öl auf Leinwand
0,155×0,270
Signiert unten rechts mit Schwarz: Ziem
Inv. Nr. 8379/413
53

Das Gemälde wurde 1948 aus dem Museum Simu ins Kunstmuseum der SR Rumänien überwiesen.

LITERATUR: *Muzeul Simu. Catalog*, 1937, S. 66, Nr. 624; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 63, Nr. 396.

MONTICELLI, ADOLPHE

Marseille, 1814 — Marseille, 1886

DAS BILDNIS DER FRAU THÉRÈSE RICARD
Öl auf Leinwand
0,995×0,793
Signiert und datiert rechts der Mitte zu, oben, mit Rot: MONTICELLI/1873
Inv. Nr. 8273/307
LXXIV

Das Bild wurde im Hotel Drouot (Paris, 1901) verkauft; es gehörte zur Sammlung des Dr. Ion Cantacuzino, der es durch sein Vermächtnis (1935) dem Toma-Stelian-Museum überließ; seit 1948 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.
Das Gemälde wurde auch unter dem Titel *Das Bildnis der Mutter des Künstlers*, den G. Oprescu mutmaßlich gegeben hat, der sich aber als falsch erwies, da es das Porträt der Tante des Künstlers ist (laut André M. Alauzen und Pierre Ripert, *Monticelli. Sa vie et son oeuvre*, Paris, 1969, S. 252, Repr. 360, S. 427).

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: Oprescu, 1935, S. 12, Repr. S. 10; *Muzeul Toma Stelian. Catalog*, 1939, S. 151, Nr. 546, Repr. S. 89; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 10 und 66, Nr. 427; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 12; *Ghidul galeriei universale* (1958), S. 76, Repr. 35; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VIII, Farbenrepr.; Oprescu, *Pictura*, 1960, S. 6; Garibaldi in *Bénézit*, 1966, VI, S. 194; Schileru, 1966, S. 152, Repr. S. 145; Benedict-Dene, 1971, S. 136.

BOUDIN, EUGÈNE

Honfleur, 1824 — Paris, 1898

BAUSTELLE IN BORDEAUX
Öl auf Leinwand
0,500×0,755
Signiert und datiert links unten mit Schwarz: Boudin 75; nach links, etwas höher, mit Dunkelgrau: Bordeaux
Inv. Nr. 8297/331
LXXXV

Das Bild wurde von Anastase Simu von Rosenberg-Père (Paris, 1909) für das Museum Simu (1910) gekauft; seit 1948 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.
Zu diesem Thema, des Hafens von Bordeaux, malte der Künstler mehrere Bilder, wie: *Ansicht des Hafens von Bordeaux* (Öl auf Leinwand; 0,605×1,020 — 1874), *Der Hafen Bordeaux* (Öl auf Leinwand; 0,360×0,580 — 1874), *In der Umgebung von Bordeaux* (Öl auf Leinwand; 0,480×0,730 — 1876) und *Der Hafen Bordeaux* (Öl auf Leinwand 0,520×0,460 — 1894) *.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: Cornel, 1910, S. XXII und 62, Nr. 253; *Muzeul Simu. Catalog*, 1937, S. 47, Nr. 426, Repr.; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 10, 66, Nr. 428; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 5; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 76; Oprescu, *Meaştri*, 1960, Farbenrepr.; Schileru, 1966, S. 152; Răchiţeanu, 1970, S. 122, T. 57, Farbe; Benedict-Dene, 1971, S. 136.

* laut G. Jean-Aubry — *Eugène Boudin*, Neuchâtel, 1968, S. 91 und 241, 204 und 242; 207 und 242; 226 und 243

Scanned with OKEN Scanner

DER HAFEN TROUVILLE
Öl auf Leinwand
0,327×0,585
Signiert unten rechts mit Dunkelgrau: E. Boudin; oberhalb der Signatur, nach rechts, mit Dunkelgrau: Trouville
Inv. Nr. 69 475/2355
LXXXVI

Das Bild gehörte zu den von der Sowjetunion rückerstatteten Kunstschätzen, 1956, als es in den Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien einging.
Ein Gemälde mit ähnlichem Motiv wird von G. Jean-Aubry in der Monographie *Eugène Boudin* (Neuchâtel, 1968, S. 229 und 244), unter dem Titel *Les jetées du Port de Trouville* (Öl auf Holz; 0,330×0,410; signiert und datiert: E. Boudin 96; darunter: A son petit ami Georges Sporck) erwähnt und abgebildet.

LITERATUR: Benedict-Dene, 1971, S. 136.

CARPEAUX, JEAN-BAPTISTE

Valenciennes (Nord), 1827 — Courbevoie (Seine), 1875

DIE FRAU UND DER SOHN DES KÜNSTLERS
Öl auf Leinwand
0,805×0,666
Signiert Mitte unten, mit Rotbraun und Schwarz: R. F. Carpeaux
Inv. Nr. 8342/366
54

Das Gemälde gehörte zur Sammlung Pleşoianu, von wo es in die Sammlung des Dr. Ion Cantacuzino überging, der es durch sein Vermächtnis (1935) dem Museum Toma Stelian hinterließ; seit 1949 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.
Der ehemalige Titel des Bildes, *Mutter und Kind*, gehört Gr. Ionescu. Den gegenwärtigen Titel bestimmte G. Oprescu (1939).

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: Oprescu, 1935, S. 12, Repr. S. 11; Gr. Ionescu, 1938, S. 318; *Muzeul Toma Stelian. Catalog*, 1939, S. 137, Nr. 488, Repr. S. 80; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 6; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VIII,

PISSARRO, CAMILLE

Saint-Thomas (Antillen), 1830 — Paris, 1903

BLÜHENDER OBSTGARTEN
Öl auf Leinwand
0,386×0,560
Signiert und datiert unten rechts, mit Dunkelblau
C. Pissarro/1871
Inv. Nr. 8298/332
LXXXVII

Das Bild wurde vom Museum Simu 1948 ins Kunstmuseum der SR Rumänien überwiesen.
Das Gemälde wurde im Katalog von L. R. Pissarro und L. Venturi mit dem Titel *Pommiers en fleurs*, Pontoise, und von E. Bénézit und Ch. Kunstler (1966) mit dem Titel *Verger avec pommiers en fleurs et figures*, erwähnt.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: *Bénézit*, III, (o.J.), S. 498; Grohmann in *Thieme-Becker*, 1933, 27, S. 109; *Muzeul Simu. Catalog*, 1937, S. 63, Nr. 590; Pissarro et Venturi, I, 1939, S. 42, 129, Nr. 343, Repr. in II, 1939, T. 69. S. 343; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 10 und 67, Nr. 431; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 12; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 78; Oprescu, *Maeştri*, 1960, Farbenrepr.; Kunstler in *Bénézit*, VI, 1966, S. 709; Schileru, 1966, S. 152; Răchiţeanu, 1970, S. 124, T. 58 Farbe; Benedict-Dene, 1971, S. 138.

LÉPINE, STANISLAS

Caen, 1835 — Paris, 1892

AM SEINE-UFER
Öl auf Leinwand
0,244×0,330
Signiert unten links mit Grau: S. Lépine
Inv. Nr. 8290/324
55

Das Bild wurde 1948 aus dem Museum Simu ins Kunstmuseum der SR Rumänien überwiesen.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: *Muzeul Simu. Catalog*, 1937, S. 59, Nr. 545; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 67, Nr.433; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 11.

DER SEINE-KAI BEI „PONT-NEUF"
Öl auf Leinwand
0,328×0,465
Inv. Nr. 8293/327
56

Das Gemälde wurde aus dem Museum Toma Stelian 1949 ins Kunstmuseum der SR Rumänien überwiesen.
Es wurde ursprünglich einem „unbekannten vorimpressionistischen französischen Maler" zugeschrieben. Die gegenwärtige Autorschaft wurde von G. Oprescu (1949) bestimmt.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 67, Nr. 432; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 11.

Scanned with OKEN Scanner

LANDSCHAFT
Öl auf Holz
0,232×0,350
Inv. Nr. 78 235/2495
57

Signiert unten links mit Dunkelbraun (fast verwischt): S. Lépine. Das Bild wurde 1972 vom Kunstmuseum der SR Rumänien erworben.

LÉPINE, STANISLAS zugeschrieben

STADT AM BERG
Öl auf Leinwand
0,650×0,811
Inv. Nr. 8295/329
LXXXVIII

Das Bild gehörte zur Sammlung des Dr. Ion Cantacuzino, der es (1935) durch sein Vermächtnis dem Museum Toma Stelian hinterließ; seit 1949 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.
Es wurde von G. Oprescu (1935) Lépine zugeschrieben, und zwar mit dem Titel *Stadt am Berg*, der später (1939) in *Landschaft (Ansicht einer Bergstadt, vom Kirchturm beherrscht)* geändert wurde.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Austellung französischer Kunst.*

LITERATUR: Oprescu, 1935, S. 13, Repr. S. 5; *Muzeul Toma Stelian. Catalog*, 1939, S. 149, Nr. 539; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 11.

SISLEY, ALFRED

Paris, 1839 — Moret-sur-Loing (Seine-et-Marne), 1899

DIE KIRCHE ZU MORET IM WINTER
Öl auf Leinwand
0,811×0,656
Signiert und datiert rechts unten mit Rot:
Sisley, 94
Inv. Nr. 8294/328
LXXXIX

Das Gemälde gehörte zur Sammlung Jeanne Dietsch-Sisley, von wo es in die Sammlung I. Montaignac übernommen wurde; Anastase Simu kaufte es in der Galerie Georges Petit (Paris, 1909—1910) für das Museum Simu (1910); seit 1948 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.
Das Bild war unter den Titeln: *Église de Moret (hiver)* und *Église de Moret par temps gris* bekannt. Ursprünglich wurde es in der Galerie für europäische Kunst als *Die Kirche zu Moret* geführt. *Die Kirche zu Moret*, zu verschiedenen Tageszeiten, bei verschiedenem Wetter und in verschiedenen Jahreszeiten gesehen, bildete das Thema einer Reihe von Gemälden, die Sisley in den Jahren 1893—1894 gemalt hatte (an die 20 *).

AUSSTELLUNGEN: Paris, 1907, *L'atelier de Sisley;* Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: *L'Atelier de Sisley*, 1907, Nr. 16, zitiert nach Daulte; *Catalogue Sisley*, 1909, S. 13, Nr. 13, Repr.; Cornel, 1910, S. XXI und 78, Nr. 307; Marg. Bénézit in *Bénézit*, III, (o.J.), S. 794; Bucuţa, 1931, S. 14; *Muzeul Simu. Catalog*, 1937, S. 65, Nr. 614 Repr.; Reuteswaerd, 1952, S. 200, 202 und 197, Abb. 4; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 10 und 67, Nr. 434, Repr.; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 14; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 78, Repr. 38; Daulte, 1959, Nr. 839, Repr. 839; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VIII, Farbenrepr.; Marg. Bénézit in *Bénézit*, VII. 1966, S. 789; Schileru, 1966, S. 152; Răchiţeanu, 1970, S. 126, T. 59 Farbe; Benedict-Dene, 1971, S. 136.

MONET, CLAUDE OSCAR

Paris, 1840 — Giverny (Eure), 1926

FISCHERBOOTE BEI HONFLEUR
Öl auf Leinwand
0,382×0,464
Signiert unten links mit Schwarz:
Cl.M.
Inv. Nr. 8267/301
XC

Das Gemälde wurde von Anastase Simu in der Galerie Durand-Ruel (Paris, 1913) für das Museum Simu (1913) gekauft; seit 1949 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien. Es ist auch unter den Titeln *Boote bei Honfleur*, *Barques à Honfleur* und *Bateaux de pêche* bekannt und wurde wahrscheinlich 1866 gemalt.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Austellung französischer Kunst.*

LITERATUR: *Bénézit*, III (o.J.), S. 293; *Muzeul Simu, Catalog*, 1937, S. 61, Nr. 566; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 10 und 67, Nr. 436; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 11; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 78; Oprescu, *Maeştri*, 1960, Farbenrepr.; Niculescu, 1964, S. 277; George in *Bénézit*, VI, 1966, S. 175; Schileru, 1966, S. 153; Niculescu, 1970, S. 83; Benedict-Dene, 1971, S. 136 und 138.

* Fr. Daulte, *Découverte de Sisley* in *Connaissance des Arts*, 1057, 60, S. 46—54

Scanned with OKEN Scanner

CAMILLE
Öl auf Leinwand
0,812×0,552
Signiert
rechts unten
mit Dunkelgrau:
Claude Monet
Inv. Nr. 8268/302
XCI

Das Gemälde wurde 1866 im Auftrag des Kunsthändlers Cadart aus Paris gemalt, um in die Vereinigten Staaten geschickt zu werden. Das in der Werkstatt des Künstlers verbliebene Bild wurde später (nach 1876) vom rumänischen Sammler Dr. Georges de Bellio (George Bellu) gekauft; von diesem ging es in die Sammlung Dr. Stefan Bellu ein, der es dem Dr. Nicolae Mălărescu darbot; vom letzteren kaufte Anastase Simu 1914 das Bild für das Museum Simu (1914); seit 1948 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.
Das auch als *La Dame à la robe verte* bekannte Gemälde stellt die künftige Gattin des Künstlers, Camille Doncieux, dar und ist eine reduzierte Replik des Bildnisses aus der Bremer Kunsthalle.

AUSSTELLUNGEN: Paris, 1937; Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst*; Edinburgh und London, 1957, *Claude Monet.*

LITERATUR: *Bénézit*, III (o.J.), S. 293; Bucuţa, 1931, S. 13, Farbenrepr.; *Muzeul Simu. Catalog*, 1937, S. 61, Nr. 565, Repr.; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 10 und 67, Nr. 435, Repr.; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 11; *Catalogue Monet*, 1957, S. 40–41, Repr. 11 a; Coe, 1957, S. 382; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 78, Repr. 37; Oprescu, *Maeştri*, 1960, S. VIII, Farbenrepr.; Rewald, 1961, S. 148 und 193, Anm. 15; Niculescu, 1964, S. 277, Farbenrepr.; George in *Bénézit*, VI, 1966, S. 175; Schileru, 1966, S. 152; Răchiţeanu, 1970, S. 128, T. 60 Farbe; Niculescu, 1970, S. 82–84, T. II Farbe; Benedict-Dene, 1971, S. 136, Repr. 112 Farbe.

RENOIR, AUGUSTE

Limoges (Haute-Vienne), 1841, — Cagnes (Alpes-Maritimes), 1919

ANDSCHAFT MIT HAUS
Öl auf Leinwand
0,301×0,353
Signiert unten
rechts mit Grau:
Renoir
Inv. Nr. 8296/330
XCII

Das Gemälde wurde von Anastase Simu in der Galerie Durand-Ruel (Paris, 1912) für das Museum Simu (1912) gekauft; seit 1948 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien. Der alte Titel, unter dem es im Museum Simu und in der Galerie für europäische Kunst geführt wurde, ist: *Landschaft mit Menschen.*

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: *Bénézit*, III (o.J.), S. 594; *Muzeul Simu. Catalog*, 1937, S. 64, Nr. 597; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 10 und 67, Nr. 437; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 13; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 78; Oprescu, *Maeştri*, 1960, Farbenrepr.; Huisman, in *Bénézit*, VII, 1966, S. 182; Schileru, 1966, S. 152; Răchiţeanu, 1970, S. 130, T. 61 Farbe; Benedict-Dene, 1971, S. 138.

LEBOURG, ALBERT

Montfort-sur-Risle (Eure), 1849 — Rouen (Seine-Inférieure), 1928

STRABE
Öl auf Leinwand
0,464×0,651
Signiert unten links,
mit Dunkelblau:
A. Lebourg;
darüber eine alte Signatur,
aus der nur noch
ein „S" sichtbar ist.
Inv. Nr. 8291/325
XCIII

Anastase Simu kaufte das Bild für das Simu-Museum (1910) von Rosenberg-Père (Paris 1909); seit 1948 ist es im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien, wo es unter dem gegenwärtigen Titel eingegangen ist. In der Galerie für europäische Kunst wurde es zeitweilig unter dem Titel *Landschaft* geführt.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: Cornel, 1910, S. XXII und 71, Nr. 282; *Muzeul Simu. Catalog*, 1937, S. 58, Nr. 537; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 10, 68, Nr. 440; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 10.

DIE PARISER
„PONT MARIE"
BEI NEBEL
Öl auf Leinwand
0,503×0,733
Signiert rechts unten,
mit Schwarz:
A. Lebourg;
darüber mit Rot:
Paris
Inv. Nr. 9615/1649
58

Das Bild wurde 1954 vom Kunstmuseum der RS Rumänien aus der Sammlung Maria Balş erworben. Ein ähnliches Bild, *Le Pont Neuf*, befindet sich im Pariser Museum Petit Palais.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 68, Nr. 441; *Expoziţie de artă franceză*, 1955, S. 10.

CARRIÈRE, EUGÈNE

Gournay (Seine-et-Marne), 1849 — Paris, 1906

AUF DEM STERBEBETT
Öl auf Leinwand
0,466×0,383
Signiert und datiert

Das Bild wurde ungefähr 1910–1912 von Anastase Simu für das Simu-Museum gekauft; seit 1948 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.
Das Gemälde ist ein Bildnis des Keramikers Merseille, des Vaters eines Freundes des Künstlers

Scanned with OKEN Scanner

rechts oben,
mit Kaffeebraun:
Eug. CARRIÈRE/1880;
darüber,
mit Kaffeebraun:
à mon ami Merseille
Inv. Nr. 8272/306

59

(laut Pora). G. Oprescu (1948) nannte das Bild *Victor Hugo auf dem Sterbebett*, wenngleich die Datierung des Bildes mit dem Todesjahr des großen französischen Schriftstellers (1885) nicht übereinstimmt.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: Pora, 1913, S. 11, Repr. S. 16 *Muzeul Simu, Catalog*, 1937, S. 49, Nr. 440, Repr.; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 68, Nr. 442; *Expoziția de artă franceză*, 1955, S. 6.

BESNARD, ALBERT

Paris, 1849, Paris, 1934

SPANISCHE TÄNZERIN
Öl auf Leinwand
0,610×0,377
Signiert und datiert
rechts oben,
mit Schwarz:
Besnard, 1901
Inv. Nr. 8409/443

60

Anastase Simu kaufte das Bild für das Simu-Museum (1910) von Rosenberg-Père (Paris, 1909); seit 1949 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.

LITERATUR: Cornel, 1910, S. XXI–XXII und 61, Nr. 249; Bucuța, 1931, S. 14, Repr. S. 10; *Muzeul Simu. Catalog*, 1937, S. 47, Nr. 418, Repr.

RAFFAËLLI, JEAN-FRANÇOIS

Paris, 1850 — Paris, 1924

DER MARKT ZU ANTIBES
Öl auf Karton
0,648×0,865
Signiert unten rechts,
mit Dunkelgrau:
J. F. RAFFAËLLI
Inv. Nr. 8299/333

61

Anastase Simu kaufte das Bild für das Simu-Museum (1912) vom Salon „Société Nationale" (Paris, 1912); seit 1948 befindet es sich im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: Pora, 1913, S. 14, Repr. S. 15; *Bénézit*, III (o.J.), S. 563; Bucuța, 1931, S. 14, Repr. S. 11; *Muzeul Simu. Catalog*, 1937, S. 63, Nr. 593, Repr.; *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 68, Nr. 443; *Expoziție de artă franceză*, 1955, S. 13; Oprescu, *Maeștri*, 1960, Farbenrepr.; E. Bénézit in *Bénézit*, VII, 1966, S. 94.

FORAIN, JEAN-LOUIS

Reims (Marne), 1852 — Paris, 1931

BALLERINEN WÄHREND EINER PAUSE
Öl auf Leinwand
0,608×0,727
Signiert und datiert
unten rechts,
mit Schwarz:
forain/1908
Inv. Nr. 68 072/2079

XCVI

Seit 1964 ist das Bild im Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien. Das Gemälde behandelt ein Thema — der Ballerinen auf der Bühne oder hinter den Kulissen —, das den Künstler oft beschäftigt und das er in zahlreichen Werken behandelt hat.

SIGNAC, PAUL

Paris, 1863 — Paris, 1935

TOR IN ST. TROPEZ
Öl auf Leinwand
0,465×0,495
Signiert
und datiert unten links,
mit Blau:
P. Signac 96
Inv. Nr. 8365/399

XCV

Das Bild kaufte Anastase Simu 1912 vom Künstler (laut Archiv des Museums Simu) für das Simu-Museum (1912); seit 1949 befindet es sich im Kunstmuseum der SR Rumänien.
Alte Titel: *Le Portail* (St. Tropez) — im Museum Simu; *Das Tor* (St. Tropez) — im Kunstmuseum der SRR (1949). Seit 1955 wird es unter dem gegenwärtigen Titel geführt.

AUSSTELLUNGEN: Bukarest, 1955, *Die Ausstellung französischer Kunst.*

LITERATUR: *Muzeul Simu. Catalog*, 1937, S. 65, Nr. 613; *Expoziție de artă franceză*, 1955, S. 14; Oprescu, *Maeștri*, 1960, Farbenrepr.; Schileru, 1966, S. 152; Răchițeanu, 1970, S. 132, T. 62 Farbe; Benedict-Dene, 1971, S. 142, Repr. 119.

Scanned with OKEN Scanner

LHOTE, ANDRÉ

Bordeaux (Gironde), 1865 — Paris, 1962

AM STRAND
Pastell auf Karton
0,520×0,720
Signiert rechts unten mit Rot:
A. LHOTE
Inv. Nr. 66396/8723

XCVI

Das Bild wurde 1961 vom Kunstmuseum der SR erworben.

LITERATUR: Benedict-Dene, 1971, S. 142.

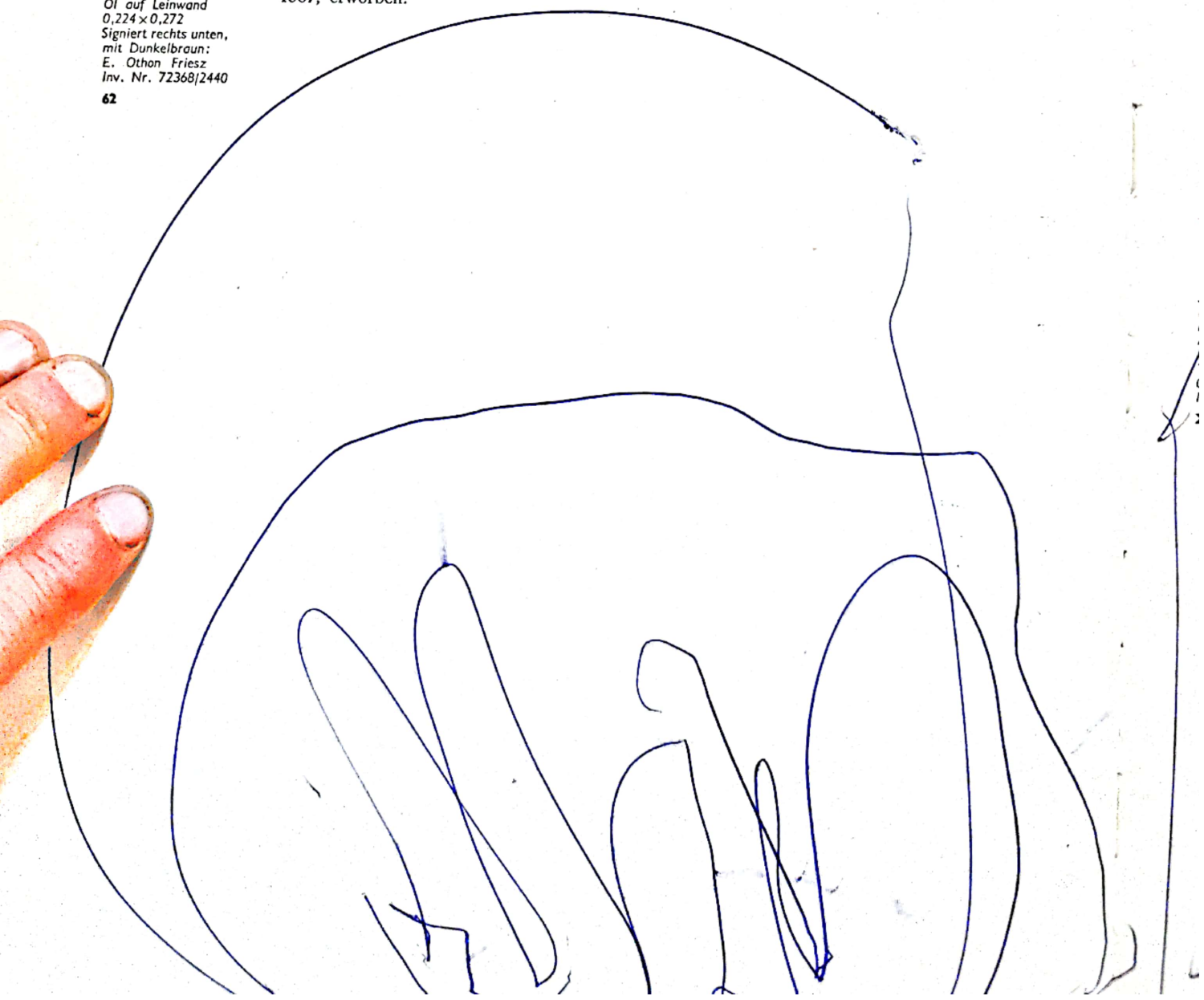
FRIESZ, OTHON

Havre (Seine-Inférieure), 1879 — Paris, 1949

KOMPOSITION MIT MENSCHEN
Öl auf Leinwand
0,224×0,272
Signiert rechts unten, mit Dunkelbraun:
E. Othon Friesz
Inv. Nr. 72368/2440

62

Das Bild wurde vom Kunstmuseum der SR Rumänien aus der Sammlung Prof. Niculae Bărăscu, 1967, erworben.



Scanned with OKEN Scanner

Russische Schule

RUSSISCHE SCHULE
Ende des 15.—Anfang des 16. Jahrhunderts

SZENE, DIE EIN VERS DES EVANGELIUMS MATTHÄI ILLUSTRIERT
Tempera auf Holz
0,680 × 0,320
Inv. Nr. 9335/1369
XCVII

Die Tafel gehörte dem Außenministerium und wurde 1950 ins Kunstmuseum der SR Rumänien überwiesen.

Gemäß einer Etikette auf der Rückseite der Tafel, ist die Ikone ein Werk der Moskauer Schule aus dem 16. Jahrhundert und illustriert einen Vers aus dem Evangelium Matthäi (*Icone illustrant le verset: „Ce n'est pas ce qui entre dans la bouche qui souille l'homme, mais ce qui sort de la bouche, c'est ce qui souille l'homme"*, Mathieu, XV, 117. Es folgt derselbe Text in russischer Sprache. Darunter, Moscou, XVI e. — „Was zum Munde eingehet, das verunreinigt den Menschen nicht; sondern was zum Munde ausgehet, das verunreinigt den Menschen"). G. Oprescu ordnete das Werk (1955) ebenfalls in die „russische Schule des 16. Jahrhunderts" ein, in der Ansicht, es könnte ein Fragment aus einer größeren Ikone darstellen. M. W. Alpatow (mündliche Mitteilung, Bukarest) meinte, daß die Tafel ein Werk der Schulen aus Moskau oder aus Nowgorod sein könnte und daß es im 15. Jahrhundert oder spätestens Anfang des 16. Jahrhunderts ausgeführt wurde. Wie G. Oprescu feststellte, hatte die Ikone ursprünglich größere Ausmaße. Es wurde insbesondere auf die Seitenteile der Tafel, die verschmälert wurden, und auf die Farbschicht auf der Bordüre, die fast völlig verwaschen ist, eingewirkt. Diese Feststellungen wurden vom Restaurator, der Malerin Varvara Ionescu bestätigt. Das Sujet der Ikone wird vom Künstler auf zwei Weisen gedeutet: durch symbolische erzählende Elemente und durch den Inhalt der in paläoslawischer Sprache künstlerisch kalligraphierten Texte.

Das Hauptelement der Komposition bildet die Gestalt, aus deren Mund durch Andeutung von Zeichen und Akzenten in roter Farbe, die Worte bis zu den drei konzentrischen Halbkreisen, die die Himmel versinnbildlichen, steigen. Die beistehende Inschrift — *„das Wort aus dem Munde steigt wie das Feuer höher als die Himmel"* — bezieht sich auf diese Tatsache.

Das phantastische Tier und der Löwe hinter der Gestalt versinnbildlichen die Besänftigung der zwei Drachen der Äthiopischen Könige durch den Evangelisten. Es folgt, links, der erklärende Text: *„Es ist keine Sünde, Reue zu zeigen; habe ich euch beide besänftigt /. . ./ hier?"*

Die Inschrift rechts — *„In Gruben brennt das Feuer"* — bezieht sich auf die Handlung des Mannes, der in die Grube, in der der zertretene Teufel liegt, Feuer hineinwirft.

Die in äußerst feinen Farbenharmonien ausgeführte Tafel ist sowohl durch die besonderen künstlerischen Qualitäten als auch durch die Rarität der Deutungsweise des gewählten Sujets beachtenswert.

LITERATUR: *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 88, Nr. 609; Teodosiu, 1970, S. 134, T. 63, Farbe; Teodosiu, 1971, S. 146.

Scanned with OKEN Scanner

TROPININ, WASILI ANDREEWITSCH

Karpowka (Nowgorod), 1775 — Moskau, 1857

FRAUENBILDNIS
Öl auf Leinwand
0,667×0,545
Inv. Nr. 8534/568
63

Signiert mit weißgrauer Paste, rechts unten, der Mitte zu: V Tropini (die Signatur mit slawischen Buchstaben kalligrahiert); darunter das Datum: 1848.
Das Bild wurde 1949 durch das ehemalige Ministerium der Künste erworben.
Der kompositionelle Aufbau, die Farbgebung, die Behandlung des Hintergrunds und der Details sind sehr ähnlich mit dem *Männerbildnis*, datiert 1853, das sich ebenfalls in der Sammlung des Kunstmuseums der SR Rumänien befindet. Sie widerspiegeln die letzten Nachklänge des Wirkens im Bereich der Porträtistik, die einen konventionelleren Charakter erhält, da sich die Aufmerksamkeit des Künstlers vorwiegend auf die Stimmung der Gestalten und auf die Hervorhebung ihrer moralischen Eigenschaften konzentriert.

LITERATUR: *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 91, Nr. 626; Teodosiu, 1956, S. 50; Schileru, 1966, S. 139; Teodosiu, 1971, S. 148.

AJWASOWSKI, IWAN KONSTANTINOWITSCH

Feodosia, 1817 — Feodosia, 1900

DER SCHIFFSBRUCH
Öl auf Leinwand
2,140×3,220
Inv. Nr. 8702/736
64

Signiert in der rechten Ecke unten mit Dunkelbraun: Ajwasowski (mit slawischen Buchstaben). Darunter, eine weitere, kalligraphierte Signatur in hell-kaffeebrauner Farbe: Aivasovski (mit lateinischen Buchstaben). Zwischen den Signaturen ist das Datum: 1886.
Das Gemälde gehörte zur ehemaligen königlichen Sammlung und war im Musiksaal des Palais auf der Calea Victoriei, Bukarest, ausgestellt. Seit 1948 ist es im Kunstmuseum der SR Rumänien.
Die in der besten Schaffensperiode des Künstlers ausgeführte Komposition beeindruckt durch die Meisterschaft, mit der der Autor die dramatische Entfesselung der Natur, das Ineinanderfließen des Luftozeans mit der riesigen Wassermenge des wirbelnden Meeres zu suggerieren vermag. Die einsame Gestalt, der letzte Überlebende des untergehenden Schiffes, unterstreicht durch ihre Ausmaße die unfaßbare Dimension des Raumes, aber auch die Hoffnung, die den Menschen in den kritischsten Momenten des Lebens erfüllt.

LITERATUR: *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 94, Nr. 662, Repr.; Teodosiu, 1956, S. 56, Repr. S. 49; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 102; Oprescu, *Maeştri*, 1960, Farbenrepr.; Schileru, 1966, S. 140; Teodosiu, 1970, S. 136, T. 64 Farbe; Teodosiu, 1971, S. 148.

RJEPIN, ILJA JEFIMOWITSCH

Tschiuguew (Charkow), 1844 — Kuokala (Finnland), 1930

AUF DER WIESE
Öl auf Leinwand
0,148×0,233
Inv. Nr. 8538/572
65

Signiert in der Ecke rechts unten mit Dunkelbraun: I Repin (mit lateinischen Buchstaben).
Das Gemälde stammt aus dem ehemaligen Ministerium der Künste zu Bukarest und wurde 1959 ins Kunstmuseum der SR Rumänien überwiesen.
Das Bild hatte ursprünglich größere Ausmaße, die Leinwand wurde jedoch nachträglich herausgeschnitten und auf eine Holzplatte geklebt.
Diese spontane Aufzeichnung einer Empfindung gegenüber der Natur wurde plastisch durch breite, kräftige Pinselführung zum Ausdruck gebracht. Die Komposition, wenngleich kleinen Ausmaßes, veranschaulicht die großen geistigen Fähigkeiten des Künstlers sowie die Vollkommenheit, die er im Bereich der Malerei erworben hatte. Die frische, lebendige Atmosphäre wird durch Lichteffekte bestimmt, die das heftige Grün der Wiese im Kontrast zu den grellroten und blauen Farben der Gewandung der Gestalten erstrahlen lassen.

LITERATUR: *Galeria universală. Catalog* (1955), S. 92, Nr. 637; Teodosiu, 1956, S. 51, Repr. S. 49; *Ghidul Galeriei universale* (1958), S. 98; Schileru, 1966, S. 139; Teodosiu, 1971, S. 148.

Scanned with OKEN Scanner

MALJAWIN, FILIP ANDREEWITSCH

Rjasani, 1869 — ?, 1940

RUSSISCHER TANZ
Öl auf Leinwand
0,725×0,914
Inv. Nr. 9992/2026
XCVIII

Signiert rechts unten, mit Dunkelbraun: Ph. Maliavin (mit lateinischen Buchstaben).
Das Gemälde kam 1963 in den Besitz des Kunstmuseums der SR Rumänien und wurde aus einer Bukarester Privatsammlung erworben.
Diese Komposition in lebendigen schwingenden Farben und vigoroser Pinselführung nach allen Seiten veranschaulicht die stürmische Entfesselung des Tanzes, die temperamentalen Merkmale der einfachen Menschen aus seinem Land.
Das um das Jahr 1925 gemalte Bild widerspiegelt den Stil und die Sicht des Künstlers, die sich bereits im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts auszubilden begannen.
Werke mit ähnlichem Sujet — *Bauerntanz* und *Russischer Tanz* — wurden bei verschiedenen Versteigerungen in Paris verkauft.

LITERATUR: Teodosiu, 1971, S. 148.

Scanned with OKEN Scanner

QUELLENVERZEICHNIS

ACHIZIŢIILE PINACOTECII STATULUI
— *Achiziţiile Pinacotecii Statului în perioada anilor 1864—1900* (Neuerwerbungen der Staatlichen Pinakothek in der Zeitspanne von 1864—1900) in *Studii Muzeale, V*; Kunstmuseum der Sozialistischen Republik Rumänien, Bukarest, 1971

ADHÉMAR
— Jean Adhémar, *Honoré Daumier*, Paris, 1954

ALEXANDRE
— Arsène Alexandre, *Daumier Honoré* in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Herausgeber E. Bénézit, II, Paris, 1913, III, Paris, 1966

ALEXANDRESCU
— Elena Alexandrescu, *Două lucrări de Pieter Brueghel cel Tînăr din Galeria universală a Muzeului de Artă al R.P.R.* (Zwei Werke Pieter Bruegel d. J. in der Galerie für europäische Kunst im Kunstmuseum der RVR) in *Studii Muzeale, I*; Kunstmuseum der Rumänischen Volksrepublik, Bukarest, 1957

ALTE MEISTER
— *Alte Meister. Fünfunddreißig Gemälde aus der Freiherrlich Brukenthalischen Sammlung*, Hermannstadt, 1936

ANGULO IÑIGUEZ
— Diego Angulo Iñiguez, *Una tabla valenciana en Bucarest* in *Archivo español de Arte*, Madrid, 1941
Diego Angulo Iñiguez, *José Antolinez*, Madrid, 1957

BACCI
— Mina Bacci, *Domenico Veneziano*, Mailand, 1964

BACHELIN
— Léo Bachelin, *Tableaux anciens de la Galerie Charles Ier. Catalogue raisonné*, Paris, Dornach (Alsace) und New York, 1898

BAIRD
— Adrian Baird, *Jacopo Amigoni in England* in *The Burlington Magazine*, November 1973

BALDASS
— Ludwig von Baldass, *Hans Memling*, Wien, 1942
— Ludwig von Baldass, *Jan van Eyck*, London, 1952

BARRÈS et LAFOND
— Maurice Barrès et Paul Lafond, *Le Greco*, Paris, o. J.

BAUCH
— Kurt Bauch, *Rembrandt Gemälde*, Berlin, 1966

BAUTIER
— P. Bautier, *Tableaux de l'École flamande en Roumanie* in *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, Nr. 1, Antwerpen, 1940

BEENKEN
— Herman Beenken, *Hubert und Jan van Eyck*, München, 1941

BENEDICT
— Cristian Benedict, *Date noi cu privire la tabloul „Aman implorînd iertare Esterei"* (Neue Daten über das Gemälde „Haman fleht Esther um Verzeihung an") in *Arta*, Nr. 10, Bukarest, 1969

BENEDICT-Dene
— Cristian Benedict und Viorica Dene, *Arta franceză* (Die französische Kunst) in *Ghidul Muzeului de artă al Republicii Socialiste România*, Bukarest, 1971

BÉNÉZIT
— E. Bénézit, *Koninck, Raffaëlli, Zeitblom* in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Herausgeber E. Bénézit, II, Paris, 1913, III, o. J., V, VII, VIII, Paris, 1966

BÉNÉZIT
— E. C. Bénézit, *Decamps Alexandre* in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Herausgeber E. Bénézit, III, Paris, 1966

BÉNÉZIT
— Marcelle Bénézit, *Renoir, Pierre Auguste* in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Herausgeber E. Bénézit, III, Paris, o. J.

BÉNÉZIT
— Marg. Bénézit, *Sisley Alfred* in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Herausgeber E. Bénézit, III, o. J., VII, Paris, 1966

BERENSON
— Bernard Berenson, *Lorenzo Lotto*, London, New York, 1895
— Bernard Berenson, *Lorenzo Lotto*, London, 1956
— Bernard Berenson, *Venetian School* in *The Italian Painters of the Renaissance*, I, London, 1957

BIALOSTOCKI
— Jan Bialostocki, *Guercino i Jego SW. Franciszek z Aniolem grajacim*, Rocznik, Muzeum Nordowego w Warszawie, II, Warschau, 1957

BIALOSTOCKI-Walicki
— Jan Bialostocki und Michal Walicki, *Europäische Malerei in polnischen Sammlungen*, Warschau, 1957

BLUM
— André Blum, *Madame Vigée-Lebrun, peintre des grandes dames du XVIIIe siècle. Catalogue de l'œuvre de Madam Vigée-Lebrun.* (Extrait des „Souvenirs" de M-me Vigée-Lebrun). Tableaux & portraits executés avant de quitter la France en 1789, Paris, (1919)

BODE
— Wilhelm von Bode, *Jan van Eyck, Bildnis eines burgundischen Kammerherrn* in *Jahrbuch der Kaiserlichen Preußischen Kunstsammlung*, Bd. XXII, *Heft 3*, 1901

BODE-HOFSTEDE DE GROOT
— Wilhelm von Bode et C. Hofstede de Groot, *L'œuvre complet de Rembrandt*, VII, Paris, 1902

BOL
— L. J. Bol, *Jan van Eyck*, Berlin, München, 1965

BORENIUS
— T. Borenius, *Die Ausstellung Kunst des 17. Jahrhunderts in der Royal Academy in London* in *Pantheon, Heft 2*, Februar, München, 1938

BOTTARI
— Stefano Bottari, *Antonello da Messina*, Mailand, 1955

BOUCHENY
— M. Boucheny de Grandval, *Decamps Alexandre* in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et tous les pays*, Herausgeber E. Bénézit, II, Paris, 1913

BRAUNE
— Heinz Braune, *Altdeutsche Bilder in Bukarest* in *Rumänien in Wort und Bild*, I, Bukarest, 1917

BREDIUS
— A. Bredius, *Rembrandt Gemälde*, Wien, 1935

BRIGANTI
— G. Briganti, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Rom, 1945

BUCUŢA
— Emanoil Bucuţa, *Muzeul Simu* in *Boabe de grîu* (Extras), II, Nr. 1, Bukarest, 1931

Scanned with OKEN Scanner

BUSUIOCEANU
— Al. Busuioceanu, *Colecţia regală de pictură* (Die königliche Gemäldesammlung) in *Boabe de grîu*, III, Nr. 5, Bukarest, 1932
— Al. Busuioceanu, *Les tableaux du Greco dans la Collection royale de Roumanie*. Communication faite au XIII[e] Congrès international de l'Histoire de l'Art à Stockholm en septembre 1933 in *Gazette des Beaux-Arts*, Mai, Paris, 1934
— Al. Busuioceanu, *Une œuvre inédite de Domenico Veneziano;* Actes du XIV[e] Congrès international de l'Histoire de l'Art, I, Bern, 1936
— Al. Busuioceanu, *Una nuova Madona di Domenico Veneziano* in *L'Arte*, Januar, 1937
— Al. Busuioceanu, *Dipinti sconosciuti de Ercole Roberti e della sua scuola* in *L'Arte*, Juli, 1937
— Al. Busuioceanu, *El Greco în colecţia regală* (El Greco in der königlichen Sammlung) in *Gîndirea* (Extras), Nr. 6, Bukarest, 1937
— Al. Busuioceanu, *Les tableaux du Greco de la Collection Royale de Roumanie;* Les grandes œuvres d'art, Brüssel, Paris, 1937
— Al. Busuioceanu, *Trois tableaux ignorés du Corrège* in *Gazette des Beaux-arts*, Januar, Paris, 1938
— Al. Busuioceanu, *La Galerie de peintures de S. M. le roi Carol II de Roumanie, Parte I, Ecoles italiennes du XIV[e] au XVI[e] siècle*, Paris, 1939
— Al. Busuioceanu, *O operă de Murillo în colecţia regală* (Ein Werk Murillos in der königlichen Sammlung) in *Gîndirea*, XVIII, Nr. 10, Bukarest, 1939
— Al. Busuioceanu, *A Re-discovered Painting by Murillo: „El cuadro de las sombras"* in *The Burlington Magazine*, Februar, London, 1940

CATALOG
— *Catalogul de obiecte ce figurează la Espoziţiunea Publică din Bucuresci la 1873* (Katalog der Gegenstände in der Öffentlichen Ausstellung zu Bukarest 1873), II. erweiterte Ausgabe, Gesellschaft „Rumäniens Freunde der Schönen Künste", Bukarest, 1873
— *Pinacoteca din Bucureşti* (Bukarester Pinakothek), Ministerium der Kultur und der Öffentlichen Erziehung, Bukarest, 1906
— *Colecţiunea artistică a statului din Palatul Artelor (Parcul Carol), Pictură* (Die Staatliche Kunstsammlung im Kunstpalais. Carol-Park. Malerei), Ministerium der Kultur und der Öffentlichen Erziehung, Bukarest, 1917
— *Pinacoteca statului, Ateneul Român* (Staatliche Pinakothek, Rumänisches Athenäum), Ministerium der Öffentlichen Erziehung, Bukarest, 1930
— *Muzeul A. Simu* şi *Casa-Simu-Muzeu* (Das A. Simu-Museum und das Simu-Museumshaus), Ministerium der Kultur und Künste, Bukarest, 1937
— *Muzeul Toma Stelian (Pictură, Sculptură* şi *Desen)* (Das Toma-Stelian-Museum /Malerei, Bildhauerei und Zeichnung), Bukarest, 1939
— *Pinacoteca Municipiului Bucureşti* (Die Pinakothek des Munizipiums Bukarest), Bukarest, 1940
— *Muzeul de artă al R.P.R. Galeria Universală* (Das Kunstmuseum der RVR. Galerie für europäische Kunst), Bukarest, (1955)

CATALOGUE
— *Catalogue des tableaux anciens de toutes les écoles, composant la très importante collection de M. le Baron de Beurnonville* (Catalogue de vente, 9. — 11. Mai, 1881), Paris, 1881
— *Catalogue de la collection de M. le Baron E. de Beurnonville de Paris — à cause d'affaire de famille exposée pour le vente*, Calea Victoriei (Hotel Mano), Bukarest, 1886
— *Catalogue de 14 tableaux per Alfred Sisley, appartenant à M.D.S. . . . et dont le vente aux enchères publiques aura lieu Hotel Drouot*, Sall Nr. 9, Dienstag, 18. Mai 1909 (Paris)
— *Catalogue de tableaux anciens et modernes, aquarelles et dessins par. . . . Dépendant des collection de M. Henri Rouart et dont la vente, par suite de son décès, aura lieu à Paris, Hotel Drouot*, Saal Nr. 6, Montag, 21. und Dienstag 22. April, 1913
— *Domenico Theotocopuli, El Greco.* Exposition organisée par la „Gazette des Beaux-Arts", Paris, 1937
— *Royal Museum of Fine Arts, Catalogue of Old Foreign Paintings.* Kopenhagen, 1951
— *Catalogue Monet*, Edinburgh International Festival, 1957
— *La peinture italienne des XIV[e] et XV[e] siècle;* Exposition des musées et des collections polonaises avec le concurs de la Galerie National de Prague et du Musée de l'Art à Bucarest. Musée National de Cracovie, Oktober-Dezember, 1961

CHASTEL
— André Chastel, *Antonello da Messina* in *Dictionnaire de la peinture italienne*, Paris, 1964

COE
— Ralph Coe, *Claude Monet in Edinburgh and London* in *The Burlington Magazine*, XCIX, November, London, Nr. 656, 1957

COLIU
— Emil Coliu, *Muzeul Ioan Kalinderu* (Das Ioan-Kalinderu-Museum), in *Boabe de grîu*, V, Nr. 8, Bukarest, 1935

COMARNESCU
— P. Comarnescu, *Viaţa şi opera lui Rembrandt van Rijn* (Leben und Werk Rembrandts van Rijn), Bukarest, 1957

CORNEA
— Lucian Cornea, *O precizare importantă* (Eine wichtige Richtigstellung) in *Tribuna Sibiului*, 23. November, 1968

CORNEL
— Th. Cornel, *Muzeul A. Simu. Catalog* (Das A.-Simu-Museum. Katalog), Bukarest, 1910

COSSIO
— Manuel B. Cossio, *El Greco*, Bde I—III, Madrid, 1908

CROWE-CAVALCASSELLE
— J. A. Crowe and G. B. Cavalcasselle, *A History of Painting in Northern Italy*, London, 1912

CSÁKI
— M. Csáki, *Baron Brukenthal'sches Museum in Hermannstadt, Führer durch die Gemäldegalerie*, Hermannstadt, 1901
— M. Csáki, *Auslese von vierzig Gemälden der Brukenthalischen Galerie*, Hermannstadt, 1903
— M. Csáki, *Baron Brukenthal'sches Museum in Hermannstadt, Führer durch die Gemäldegalerie*, Hermannstadt, 1909
— M. Csáki, *Muzeul Brukenthal din Sibiu, Călăuza Pinacotecii* (Das Brukenthalmuseum zu Sibiu. Führer durch die Gemäldegalerie), Hermannstadt, 1921

DAULTE
— François Daulte, *Alfred Sisley. Catalogue raisonné de l'œuvre peinte*, Lausanne, 1959

DENE
— Viorica Dene, *Un paysage de Pieter Brueghel le Jeune d'après celui de Pieter Brueghel le Vieux dans la collection du Musée d'Art de Bucarest* in *Miscellanee Joseph Duverger*, I, Gent, 1968

DEUTSCHE KUNST
— *Deutsche Kunst der Dürerzeit. Katalog*, Dresden, 1971

D. (DIŢESCU)
— St. D., *Îmbogăţirea colecţiilor Muzeului de Artă al R.P.R.* (Die Bereicherung der Sammlungen des Kunstmuseums der RVR) in *Culegeri şi studii de muzeografie*, Kunstmuseum des RVR, Bukarest, 1959—1960

Scanned with OKEN Scanner

DOBRZYCKA
— Anna Dobrzycka, *Museum Narodowe w Poznaniu, Malarstwo Hiszpanskie XIV—XVIII wieku w zbiorach Polskich; Katalog*, Poznan, 1967
DURAND-GRÉVILLE
— E. Durand-Gréville, *Hubert et Jan van Eyck*, Brüssel, 1910
— E. Durand-Gréville, *Van Eyck* in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Herausgeber E. Bénézit, III, Paris, 1966
DUTUIT
— Eugène Dutuit, *Tableaux et dessins de Rembrandt. Catalogue historique et descriptif*, Paris, London, Leipzig, 1885
EFREMOV
— Alexandru Efremov, *Jan van Goven în colecţia Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România* (Jan van Goven in der Sammlung des Kunstmuseums der SR Rumänien) in *Studii Muzeale, III*, Kunstmuseum der SR Rumänien, Bukarest, 1966
— Alexandru Efremov, *Arta spaniolă, germană şi olandeză* (Spanische, deutsche und holländische Kunst) in *Ghidul Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România*, Bukarest, 1971
EGOROWA
— K. S. Egorowa, *Jan van Eyck*, Moskau, 1965
ESCHOLIER
— Raymond Escholier, *Greco*, Paris, 1937
EXPOZIŢIE
— *Expoziţie de artă franceză (Pictură, sculptură şi arte decorative)* (Ausstellung der französischen Kunst /Malerei, Bildhauerei und angewandte Kunst/), Das Rumänische Institut für kulturelle Auslandsbeziehungen und das Kunstmuseum der RVR; Tage der rumänisch-französischen Freundschaft, 15. — 30. November, Bukarest, 1955
FAGGIN-CHATELET
— Giorgio T. Faggin et Albert Chatelet, *Toute l'œuvre peint des frères van Eyck;* Les classiques de l'art, Paris, 1969
FIERENS-GEVAERT
— H. Fierens-Gevaert, *Les primitifs flamands*, I, Brüssel, 1909
FITZ-DARBY
— Delphine Fitz-Darby, *Tristan de Escamilla Luis* in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Herausgeber Thieme-Becker, XXXIII, Leipzig, 1939
FRATI
— Tiziana Frati, *La obra pittorica completa de El Greco*, Barcelona, 1970
FRIEDLÄNDER
— M. J. Friedländer, *Meisterwerke der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge, 1902*, München, 1903
— M. J. Friedländer, *Van Eyck* in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Herausgeber Thieme-Becker, XI, Leipzig, 1915
— M. J. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei, I, Die Van Eyck, Petrus Christus*, Berlin, 1924
FRIMMEL
— Th. von Frimmel, *Kleine Galeriestudien. Die Gemäldesammlung in Hermannstadt*, Neue Folge, I. Lieferung, Wien, 1894
— Th. von Frimmel, *Kleine Galeriestudien. Von den Niederländern in der Kaiserlichen Gemäldesammlung zu Wien*, Neue Folge, II. Lieferung, Wien, 1895
— Th. von Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlung, Erster Band*, Berlin und Leipzig, 1899
— Th. von Frimmel, *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde, Band II, Heft IX, X*, November, Wien, 1916
FULMEN
— Ion Fulmen, *În Templul din str. Mercur* (Im Tempel auf der Mercur-Straße) in *Dimineaţa*, 3. Mai, 1911
FÜHRER
— *Freiherr Samuel von Brukenthal'sches Museum in Hermannstadt. Führer durch die Gemäldegalerie.* Herausgeben von der Museumsverwaltung. Dritte Auflage, Hermannstadt, 1889
GARIBALDI
— Charles Garibaldi, *Monticelli Adolphe* in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Herausgeber E. Bénézit, VI, Paris, 1966
GAYA-NUÑO
— Juan Antonio Gaya-Nuño, *La pintura española fuera de España (Historia y Catálogo)*, Madrid, 1958
GEIGER
— B. Geiger, *Alessandro Magnasco*, Wien, 1923
GEMÄLDEGALERIE
— *Die Gemäldegalerie des Freiherrlichen v. Brukenthal' schen Museum in Hermannstadt*, Hermannstadt, 1844
GEORGE
— Waldemar George, *Monet Claude* in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Herausgeber E. Bénézit, VI, Paris, 1966
GERSON
— H. Gerson, *Philips Koninck*, Berlin, 1936
— H. Gerson, *Rembrandt. The Complete Edition of the Paintings by A. Bredius. Revised by H. Gerson*, München, 1968
GHIDUL GALERIEI UNIVERSALE
— *Muzeul de Artă al R.P.R. Ghidul Galeriei universale* (Das Kunstmuseum der RVR. Führer durch die Galerie für europäische Kunst), Bukarest, (1958)
GLÜCK
— Gustav Glück, *Breugels Gemälde*, Wien, 1937
GOLDSCHEIDER
— L. Goldscheider, *El Greco*, New York, 1949
GOMEZ MORENO
— M. Gomez Moreno, *El Greco*, Barcelona, 1943
GRECOBILDER
— *Die Grecobilder des Königs von Rumänien* in *Pantheon, Heft 12*, Dezember, München, 1934
GROHMANN
— W. Grohmann, *Pissarro, Camille* in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Herausgeber Thieme-Becker, XXVII, Leipzig, 1933
GUDIOL
— José Maria Gudiol, *El Greco. Catalog*, Barcelona, 1972
GUÉ-TRAPIER
— Elisabeth du Gué-Trapier, *Valdès Leal, Spanish Baroque Painter*, New York, 1960
GUINARD
— Paul Guinard, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, Paris, 1960
— Paul Guinard, *Greco, Etude biographique et critique*, Paris, 1966
GUY-MARICA
— Viorica Guy-Marica, *Arta gotică* (Gotische Kunst), Bukarest, 1970
HAUSER
— A. Hauser, *Mannerisme, the Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, II, London, 1965
HELM
— W. H. Helm, *Vigée-Lebrun*, London, 1916
HUISMAN
— D. Huisman, *Renoir, Pierre Auguste* in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et tous les pays*, Herausgeber E. Bénézit, VII, Paris, 1966
HULIN DE LOO
— G. Hulin de Loo, *Catalogue critique des tableaux flamands de XIV^e, XVI^e siècle exposés à Bruges, 1902*, Gent, 1902

Scanned with OKEN Scanner

HYMANS
— Henri Hymans, *L'exposition des Primitifs flamands à Bruges* in *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1902
IACOBESCU
— Natalia Iacobescu, *Honoré Daumier in Galeria de artă universală a Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România* (Honoré Daumier in der Galerie für europäische Kunst des Kunstmuseums der SR Rumänien) in *Studii Muzeale, III*, Bukarest, 1966
IACOBSEN
— Michael A. Iacobsen, *Vulcan Forging Cupid's Wing* in *The Art Bulletin*, Dezember LIV, 4, 1972
IGUAL UBEDA
— Antonio Igual Ubeda, *El Siglo de Oro* in *Historia de la cultura española*, V, Barcelona, 1951
IONESCU
— Grigore Ionescu, *Ghid istoric şi artistic* (Historischer und künstlerischer Führer), Bukarest, 1938
IONESCU
— Petre Ionescu, *Catalog de tablouri, statue, desenuri şi aquarele expuse în Pynacotheca din Bucuresci* (Katalog der in der Bukarester Pinakothek ausgestellten Gemälde, Statuen, Zeichnungen und Aquarellen), redigiert von P. Ionescu, I. Ausgabe, Bukarest, 1878
IONESCU
— Theodor Ionescu, *Tableaux de maîtres flamands au Musée Brukenthal, Sibiu* in *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, Bd. XXIX, Antwerpen, 1960
— Theodor Ionescu, *Abraham Bloemaert*, in *Tribuna*, X, Nr. 52, Sibiu, 1965
— Theodor Ionescu, *„Uciderea pruncilor din Betleem" de Pieter Bruegel cel Bătrîn* („Der bethlehemitische Kindermord" von Pieter Bruegel d. Ä.), in *Arta Plastică*, XIV, Nr. 11, Bukarest, 1967
— Theodor Ionescu, *Controverse la un tablou: Dürer sau Van Eyck* (Disput um ein Gemälde: Dürer oder Van Eyck) in *Astra*, II, Nr. 10, Oktober, 1967
— Theodor Ionescu, *Trei tablouri de Jordaens în România* (Drei Gemälde von Jordaens in Rumänien) in *Arta*, Nr. 2, Bukarest, 1970
JAFFÉ
— Michael Jaffé, *Jacques Jordaens, Selection et catalogue;* La Galerie Nationale du Canada, Ottawa, 29. November 1968 — 5. Januar, 1969
JAMOT
— Paul Jamot, *La peinture en Espagne*, Paris, 1938
KAEMMERER
— L. Kaemmerer, *Hubert und Jan van Eyck*, Leipzig, 1898
— Ludwig Kaemmerer, *Memling*, Bielefeld, Leipzig, 1899
KATALOG
— *Katalog der Ausstellung in Brügge*, 1902
— *Katalog der Gemäldegalerie, II. Teil, Vlamen, Holländer, Deutschen, Franzosen;* Kunsthistorisches Museum, Wien, 1963
KRATKAJA HUDOSHESTWENNAJA ENZIKLOPEDIJA
— *Kratkaja hudoshestwennaja Enziklopedija, Iskusstvo stran i narodov mira*, II, Moskau, 1965
KUNST UND ALTERTÜMLICHE DENKMÄLER
— *Kunst und altertümliche Denkmäler, Donau-Chronik*, I, Würtenberg, (1914)
KUNSTLER
— Charles Kunstler, *Pissarro, Camille* in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Herausgeber E. Bénézit, VI, Paris, 1966
LAFOND
— Paul Lafond, *Le Greco. Essai sur sa vie et son œuvre suivi d'un catalogue et d'une bibliographie*, Paris, (1923)
LASSAIGNE
— Jacques Lassaigne, *Daumier*, Paris, (1938)
— Jacques Lassaigne, *La peinture espagnole, Des fresques romanes au Greco*, I, Genf, 1952
LAUTS
— J. Lauts, *Ein Jugendwerk des Antonello da Messina; Mitteilungen aus dem Baron Brukenthal'schen Museum*, IV, 1934
— J. Lauts, *Antonello da Messina* in *Pantheon*, Heft 6, Juni, München, 1939
— J. Lauts, *Antonello da Messina*, Wien, 1940
LIEBMANN
— Michael J. Liebmann, *Deutsche Kunst der Dürerzeit, Ausstellung in Albertinum, Dresden* in *Pantheon*, IV, Juli-August, München, 1972
LOGA
— Valerian von Loga, *Die spanischen Bilder des Königs Carol von Rumänien* in *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. XXIII, *Heft* 9, (1912)
— Valerian von Loga, *Die Malerei in Spanien vom XIV. bis XVIII. Jahrhundert*, Berlin, 1923
LYKA
— K. Lyka, *Benczur Gyula* in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Herausgeber Thieme-Becker, III, Leipzig, 1909
MADSEN
— K. Madsen, *Jacob Jordaens: Apostlen Peter jinder skattens Mont*, Kunstmuseets Årsskrift, Kopenhagen, 1963
MAHN
— IIh. Mahn, *Zeitblom Bartholome* in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Herausgeber Thieme-Becker, XXXIV, Leipzig, 1947
MAISON
— K. E. Maison, *Honoré Daumier. Catalogue Raisonné of the Paintings, Watercolours and Drawings*, I—II, London, (1967—1968)
MALIZKAJA
— K. M. Malizkaja, *Ispanskaja shiwopis XVI—XVIII wekow*, Moskau, 1947
MANTEUFFEL
— K. Zoege van Manteuffel in *Allegemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Herausgeber Thieme-Becker, XIX, Leipzig, 1926
MARTYNE
— Charles Martyne, *Theodocopuli Domenico* in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Herausgeber E. Bénézit, III, o. J. IV, Paris, 1966
MATACHE
— Maria Matache, *Şcoala germană şi şcoala olandeză* (Die deutsche und die holländische Schule) in *Pictura europeană în Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România*, Bukarest, 1970
— Maria Matache. *Cu privire la o operă de Zurbarán din Galeria universală a Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România* (Zu einem Werk Zurbaráns in der Galerie für europäische Kunst des Kunstmuseums der SR Rumänien) in *Studii Muzeale. V*, Kunstmuseum der SR Rumänien, Bukarest, 1971
— Maria Matache, *Cinci sute de ani de la naşterea lui Albrecht Dürer. Catalog* (Fünfhundert Jahre seit der Geburt Albrecht Dürers. Katalog) Nr. 22, 23, 26, 33, 34, 35, 36. Kunstmuseum der SR Rumänien, August—September, Bukarest, 1971
MAYER
— August L. Mayer, *Die Sevillaner Malerschule*, Leipzig, 1911
— August L. Mayer, *Geschichte der Spanischen Malerei, Band II*, Leipzig, 1913
— August L. Mayer, *Domenico Theotocopuli, El Greco. Kritisches und illustriertes Verzeichnis des Gesamtwerkes*, München, 1926
— August L. Mayer, *El Greco*, Berlin, 1931

Scanned with OKEN Scanner

MEISS
— Millard Meiss, *Nicholas Albergat and the Chronology of Jan van Eyck's Portraits* in *The Burlington Magazine*, Nr. 590, Mai, 1952
— Millard Meiss, *Highlands in the Lowlands, Jan van Eyck, the Master of Flemale and the Franco-Italian Tradition* in *Gazette des Beaux-Arts*, Mai-Juni, 1961
MOSCHETTI
— A. Moschetti, *Zoppo Marco* in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Herausgeber Thieme-Becker, XXXVI, Leipzig, 1947
MOUREY
— Gabriel Mourey, *L'œuvre de Jacques Jordaens à l'Exposition d'Anvers* in *Les Arts*, Nr. 56, August, 1906
M. V. B.
— M. V. B. *Mostra di Antonello da Messina e la Pittura del'400 in Sicilia*, in *Bolletino d'Arte*, XXXVIII, Reihe IV, MCMLIII, Nr. IV, Oktober-Dezember
NANU
— Adina Nanu, *Antonello da Messina*, Bukarest, 1969
Adina Nanu, *Cranach*, Bukarest, 1972
NEWESHINA
— W. M. Neweshina, *Dwa risunka Rembrandta w sobranii G.M.I. im A. S. Puschkina* in *Soobschtschenija gosudarstwennogo museja isobrasitelnih iskusstw imeni A. S. Puschkina*, II, Leningrad, 1964
NICOLSON
— B. Nicolson, *Masters of World Painting in Romanian Museum by G. Oprescu* in *The Burlington Magazine*, Dezember, 1961
NICULESCU
— Remus Niculescu, *Georges de Bellio l'ami des impressionnistes* in *Revue Roumaine d'Histoire de l'art*, I, 1964
— Niculescu Remus, *George de Bellio, l'ami des impressionnistes* in *Paragone*, 1970
NIEDERSTEIN
— A. Niederstein, *Spranger Bartholomäus* in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Herausgeber Thieme-Becker, XXXI, Leipzig, 1937
NOTICE DES TABLEAUX DE LA GALERIE ESPAGNOLE
— *Notice des tableaux de la Galerie Espagnole exposés dans les salles du Musée Royal au Louvre*, Paris, 1838
OPREA
— Petre Oprea, *Constantin Esarcu colecționar* (Constantin Esarcu als Sammler) in *Revista muzeelor*, Nr. 3, Bukarest, 1970
OPRESCU
— G. Oprescu, *Une Adoration des Mages de Bonifazio Veronese au Musée Toma Stelian*, Bukarest, 1934
— G. Oprescu, *Colecția prof. Dr. I. Cantacuzino. Tablourile, gravurile, desenurile și cărțile* (Sammlung des Prof. Dr. I. Cantacuzino. Gemälde, Gravüren, Zeichnungen und Bücher) in *Boabe de grîu*, V, Nr. 10—11, Bukarest, 1935
— G. Oprescu. *O Bunăvestire de Jacopo Tintoretto* (Eine Verkündigung des Jacopo Tintoretto) in *Studii Muzeale, I.* Kunstmuseum der RVR, Bukarest, 1957
— G. Oprescu, *Uciderea Pruncilor de Pieter Bruegel* (Der bethlehemitische Kindermord von Pieter Bruegel) in *Contemporanul*, Nr. 7, Bukarest, 1958
— G. Oprescu, *Maeștri ai picturii universale în Muzeele din România* (Meister der Malerei der Welt in den Museen Rumäniens), Bukarest, 1960
— G. Oprescu, *Pictura franceză* (Französische Malerei) in *Contemporanul*, Nr. 13, Bukarest, 1960
PANOFSKY
— Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1958
PETERS
— Walter Peters, *Lucas Cranach în Colecția Muzeului de Artă al R.P.R.* (Lucas Cranach in der Sammlung des Kunstmuseums der RVR) in *Studii Muzeale, I*, Kunstmuseum der RVR, Bukarest, 1957
PETRANU
— Coriolan Petranu, *Muzeele din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș* (Die Museen in Transsilvanien, Banat, Crișana und Maramureș), Bukarest, 1922
PIGLER
— A. Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, Band II*, Budapest, 1956
PISSARRO- L. VENTURI
— Ludovic Rodo Pissarro et Lionello Venturi, *Camille Pissarro. Son art — son œuvre*, I—II, Paris
PORA
— N. Pora, *Noile comori de artă din Museul A. Simu* (Die neuen Kunstschätze im A. Simu-Museum), Bukarest, 1913
POST
— Chandler R. Post, *A History of Spanish Painting*, VIII, Cambridge 1941
PREISS
— Pavel Preiss, *Un tablou de Domenico Fetti în București* (Ein Gemälde von Domenico Fetti in Bukarest) in *Revista muzeelor*, Nr. 3, Bukarest, 1969
— Pavel Preiss, *Ein Bild von Domenico Fetti in Bukarest* in *Pantheon*, IV, Juli-August, München, 1970
PUERARI
— A. Puerari, *Boccaccino Boccaccio*, Mailand, 1957
PUYVELDE
— Leo van Puyvelde, *Les primitifs flamands*, Paris, Brüssel, 1947
RĂCHIȚEANU
— Carmen Răchițeanu, *Școala flamandă* și *Școala franceză* (Die flämische und die französische Schule) in *Pictura europeană în Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România* (Die europäische Malerei im Kunstmuseum der SR Rumänien), Bukarest, 1970
REAU
— Louis Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, Bd. III, Paris, 1958
REBUFA
— Robert Rebufa, *Philips Wouwerman* in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Herausgeber E. Bénézit, VIII, Paris, 1966
REIMANN
— Georg J. Reimann, *El Greco*, Leipzig, 1966
REUTERSWAERD
— Oscar Reuterswaerd, *Sisleys „Cathedrales". A Study of the „Church at Moret" Series* in *Gazette des Beaux-Arts*, XXXIX, März, Paris, 1952
REWALD
— John Rewald, *The History of Impressionism*, New York, 1961
ROOSES
— Max Rooses, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Gent, 1879
— Max Rooses, *Jordaens, sa vie et ses œuvres*, Paris, 1906
ROSTWOROWSKI
— M. Rostworowski, *Trois tableaux d'Antonello da Messina;* Jaarbock Koninklijk Museum voor Schone Kunste, Antwerpen, 1964
ROUCHÈS
— Gabriel Rouchès, *La peinture espagnole des origines au XX^e siècle*, Paris, 1958
RUSSU
— Stela Russu, *Școala spaniolă* (Die spanische Schule) in *Pictura europeană în Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România* (Die europäische Malerei im Kunstmuseum der SR Rumänien), Bukarest, 1970
SALMI
— M. Salmi, *Anora di Andrea del Castagno dopo il restaure degli affreschi di San Zaharia a Venezia* in *Bolletino d'Arte*, April-Juni, 1958

Scanned with OKEN Scanner

SÁNCHEZ-CANTÓN
— F. J. Sánchez-Cantón, *Rincón del Figueroa Fernando* in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Herausgeber Thieme-Becker, XXVIII, Leipzig, 1934
— F. J. Sánchez-Cantón, *El Greco*, Mailand, Wien, Wurzburg, 1961

SCHADE-GRONAU
— Werner Schade und Hans-Joachim Gronau, *Lucas Cranach cel Bătrîn (1472—1553), Lucas Cranach cel Tînăr (1515—1586), Jacob Lucius cel Bătrîn (1530—1597). Pictură şi xilogravură din colecţiile Republicii Democrate Germane* /Expoziţie şi Catalog/ (Lucas Cranach d. Ä. /1472—1553/, Lucas Cranach d. J. (1515—1586), Jacob Lucius d. Ä. /1530—1597/. Gemälde und Holzschnitte aus den Sammlungen der Deutschen Demokratischen Republik /Ausstellung und Katalog/), Bukarest, Mai-Juni, 1973

SCHILERU
— Eugen Schileru, *Lucrări de Alessandro Magnasco în colecţiile de artă românească* (Werke von Alessandro Magnasco in den rumänischen Kunstsammlungen) in *Culegeri şi studii de muzeografie*, Bukarest, 1959—1960
— E. Schileru, *Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România. Galeria Universală* (Das Kunstmuseum der SR Rumänien. Die Galerie für europäische Kunst) in *Muzeele Capitalei. Arte plastice, etnografie*, (Die Museen der Hauptstadt. Bildende Kunst, Ethnographie) Bukarest, 1966
— Eugen Schileru, *Rembrandt*, Bukarest, 1966

SCHMARSOW
— August Schmarsow, *Hubert und Jan van Eyck*, Leipzig, 1924

SCIASCIA-MANDEL
— Leonardo Sciascia e Gabriele Mandel, *L'opera completa di Antonello da Messina*, Mailand, 1967

SIMIONESCU-RÂMNICEANU
— Marin Simionescu-Râmniceanu, *Citeva tablouri de şcoală germană în Muzeul nostru Naţional de Antichităţi* (Einige Gemälde deutscher Schule in unserem Landesmuseum für Altertümer) in *Necesitatea frumuseţii, Studii de estetică şi artă* (Die Notwendigkeit der Schönheit. Studien der Ästhetik und Kunst), Bukarest, 1925

SMITH
— J. Smith, *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flamish and French Painters*, VII, London, 1836

SORIA
— Martin S. Soria, *The Paintings of Zurbarán*, London, 1953

SPEK
— Dr. Rudolf Spek, *Muzeul Brukenthal, Sibiu. Călăuza Pinacotecii* (Das Brukenthalmuseum, Sibiu. Führer durch die Gemäldegalerie), III. Ausgabe, Sibiu, 1930 und IV. Ausgabe, Sibiu, 1941

STANGE
— Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gothik*, VIII. Band, München-Berlin, 1957

STEINBART
— Kurt Steinbart, *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 1930

SZÉKELY
— Gheorghe Székely, *Van Eyck*, Bukarest, 1970

TELEPY
— Telepy Katalin, *Magyar Nemzeti Galéria. Benczúr Gyula (1844—1920) emlékiállitása*, Budapest, 1958

TENTOONSTELLING
— Tentoonstelling *Jacob Jordaens*, Antwerpen, 1905

TEODOSIU
— Anatolie Teodosiu, *Arta rusă în Muzeul de artă al R.P.R.* (Russische Kunst im Kunstmuseum der RVR) in *Arta Plastică*, Nr. 4, Bukarest, 1956
— Anatolie Teodosiu, *Un nou tablou de Antonello da Messina în colecţia Muzeului de artă al R.P.R.* (Ein neues Gemälde von Antonello da Messina in der Sammlung des Kunstmuseums der RVR) in *Arta Plastică*, Nr. 6, Bukarest, 1960
— Anatolie Teodosiu, *O valoroasă operă de Orazio Gentileschi în Muzeul de Artă* (Ein wertvolles Werk von Orazio Gentileschi im Kunstmuseum) in *Contemporanul*, Nr. 5, Bukarest, 1965
— Anatolie Teodosiu, *Picturi de mici maeştri olandezi identificate în cadrul Galeriei Universale a Muzeului de Artă al R.P.R.* (In der Galerie für europäische Kunst des Kunstmuseums der RVR identifizierte Gemälde kleiner holländischer Meister) in *Revista Muzeelor*, Nr. 3, Bukarest, 1965
— Anatolie Teodosiu, *Din munca de cercetare şi identificare a operelor de artă din cadrul Galeriei Universale* (Aus der Forschungs- und Identifizierungstätigkeit der Kunstwerke aus der Galerie für europäische Kunst) in *Studii Muzeale*, III, Kunstmuseum der SR Rumänien, Bukarest, 1966
— Anatolie Teodosiu, *Două picturi din şcoala italiană identificate în cadrul Galeriei universale a Muzeului de artă a R. S. România* (Zwei Gemälde der italienischen Schule, in der Galerie für europäische Kunst des Kunstmuseums der SR Rumänien identifiziert), Wissenschaftliche Tagung der Kunstmuseen, Bukarest, 1966
— Anatolie Teodosiu, *Două opere de Albrecht Altdorfer în colecţia Muzeului de artă al R.S. România* (Zwei Werke von Albrecht Altdorfer in der Sammlung des Kunstmuseums der SR Rumänien) in *Arta Plastică*, Nr. 7—8, Bukarest, 1966
— Anatolie Teodosiu, *O operă de Pier Francesco Mola în colecţia Muzeului de artă al Republicii Socialiste România* (Ein Werk des Pier Francesco Mola in der Sammlung des Kunstmuseums der Sozialistischen Republik Rumänien) in *Revista Muzeelor*, Bucureşti, 1967
— Anatolie Teodosiu, *Opere de artă flamandă identificate în cadrul Galeriei universale a Muzeului de artă al Republicii Socialiste România* (In der Galerie für europäische Kunst des Kunstmuseums der Sozialistischen Republik Rumänien identifizierte flämische Kunstwerke), Wissenschaftliche Tagung der Kunstmuseen, Bukarest, 1968
— Anatolie Teodosiu, *O capodoperă de Luca Giordano la Muzeul Republicii din Bucureşti* (Ein Meisterwerk des Luca Giordano im Bukarester Museum der Republik) in *România literară*, Nr. 12, Bukarest, 1968
— Anatolie Teodosiu, *O operă de Alonso Cano în Muzeul de artă al R.S. România* (Ein Werk von Alonso Cano im Kunstmuseum der SR Rumänien) in *Revista Muzeelor*, Nr. 6, Bukarest, 1969
— Anatolie Teodosiu, *O operă de Francesco Solimena în Muzeul de artă al Republicii Socialiste România* (Ein Werk von Francesco Solimena im Kunstmuseum der Sozialistischen Republik Rumänien) in *Revista muzeelor*, IV, Bukarest, 1970
— Anatolie Teodosiu, *Şcoala italiană şi Şcoala rusă* (Die italienische und die russische Schule) in *Pictura europeană în Muzeul de artă al Republicii Socialiste România* (Europäische Malerei im Kunstmuseum der Sozialistischen Republik Rumänien), Bukarest, 1970
— Anatolie Teodosiu, *Arta italiană, flamandă şi rusă* (Die italienische, flämische und russische Kunst) in *Ghidul Muzeului de artă al Republicii Socialiste România*, Bukarest, 1971
— Anatolie Teodosiu, *Cataloage manuscrise semnate de dr. F. Bamberg descoperite în arhiva Galeriei universale a Muzeului de artă al R.S. România* (Von Dr. F. Bamberg unterzeichnete handschriftliche Kataloge im Archiv der Galerie für europäische Kunst

Scanned with OKEN Scanner

des Kunstmuseums der SR Rumänien entdeckt) in *Revista Muzeelor*, Nr. 4, Bukarest, 1971
— Anatolie Teodosiu, *Cinci sute de ani de la naşterea lui Albrecht Dürer. Catalog* (Fünfhundert Jahre seit der Geburt Albrecht Dürers. Katalog), Nr. 15, 16, 24, 25, Kunstmuseum der Sozialistischen Republik Rumänien, Bukarest, August—September 1971
— Anatolie Teodosiu, *Studii şi cercetări privind opera de artă flamandă, olandeză şi austriacă din cadrul Galeriei universale a Muzeului de artă al R.S. România* (Studien und Forschungen über das flämische, holländische und österreichische Kunstwerk in der Kunstgalerie des Kunstmuseums der SR Rumänien) in *Studii muzeale*, VI, Kunstmuseum der SR Rumänien, Bukarest, 1972
— Anatolie Teodosiu, *Muzeul de artă al Republicii Socialiste România. Catalogul Galeriei de artă universală* (Das Kunstmuseum der Sozialistischen Republik Rumänien. Katalog der Galerie für europäische Kunst), *I. Pictura italiană* (Italienische Malerei), Bukarest, 1974

TEODOSIU-IONESCU-GOVORA
— Anatolie Teodosiu und T. Ionescu-Govora, *Cercetarea operelor de artă cu ajutorul aparatului Roentgen* (Untersuchung der Kunstwerke mit Hilfe des Roentgen-Apparates) in *Revista Muzeelor*, Nr. 5, Bukarest, 1966

TEODOSIU-GHELBER
— A. Teodosiu und M. Ghelber, *Noi opere intrate în patrimoniul Galeriei universale* (Neue Werke im Besitz der Galerie für europäische Kunst) in *Studii Muzeale*, III, Kunstmuseum der Sozialistischen Republik Rumänien, Bukarest, 1966

THIEME-BECKER
— Thieme-Becker, *Meister von Alacuas* in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Herausgeber Thieme-Becker, XXXVII, Leipzig, 1950

TOBESCU
— L. Tobescu, *Portrete de elevi ai lui Rembrandt în Galeria universală a Muzeului de artă al R.P.R.* (Bildnisse von Schülern Rembrandts in der Galerie für europäische Kunst des Kunstmuseums der RVR) in *Culegere şi studii de muzeografie*, Kunstmuseum der RVR, Bukarest, 1959—1960

TOCILESCU
— Gr. Tocilescu, *Catalogul Muzeului Naţional de Antichităţi din Bucureşti* (Der Katalog des Bukarester Landesmuseums für Altertümer), gekürzte Ausgabe mit 15 Abb., Bukarest, 1906

TOLNAY
— Charles de Tolnay, *Le Maître de Flémalle et les Frères van Eyck*, Brüssel, 1939

TSCHUDI
— H. von Tschudi, *Brügge. Ausstellung altniederländischer Gemälde. Repertorium für Kunstwissenschaft*, Berlin, 1902

TÜMPEL
— Christian Tümpel, *Studien zur Ikonographie der Historien Rembrandts. Deutung und Interpretation der Bildinhalte* in *Overdruck nit Nederlands Kunsthistorisch Jaarveck*, 1968

TZIGARA-SAMURCAŞ
— Al. Tzigara-Samurcaş, *Muzeografia română în 1936* (Die rumänische Muscographie 1936) in *Muzeografia românească*, Bukarest, 1936

URDĂREANU
— Elena Urdăreanu, *Diagnostic şi tratament la tabloul „Răstignirea", atribuit lui Scorel* (Diagnose und Behandlung des Scorel zugeschriebenen Gemäldes „Die Kreuzigung") in *Revista muzeelor*, Nr. 1, Bukarest, 1967

VALLENTIN
— Antonina Vallentin, *El Greco*, Paris, 1954

VENTURI
— Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Bd. VII/3, Bd. IX/4, /1914/

VIGÉE-LE BRUN
— Madame Vigée-Le Brun, *Souvenirs*, Paris, /1869/

VOLKMANN und BRAUNE
— Ludwig Volkmann und Heinz Braune, *Katalog der Ausstellung deutscher Kunstwerke, Gemälde aus rumänischem Besitz in Kriegsgraphik*, Athenäum, 1917

VOLL
— Karl Voll, *Die Werke des Jan van Eyck, eine kritische Studie*, Strassbourg, 1900
— Karl Voll, *Die Gemäldegalerie in Hermannstadt*, Wien, 1902
— Karl Voll, *Die niederländische Malerei von Van Eyck bis Memling*, Leipzig, 1906
— Karl Voll, *Memling, des Meisters Gemälde in 197 Abbildungen* in *Klassiker der Kunst*, Stuttgart und Leipzig, 1909

VOLLMER
— H. Vollmer, *Theotocopuli Domenico* in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Herausgeber Thieme-Becker, XXXIII, Leipzig, 1939
— H. Vollmer, *Philips Wouwerman* in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Herausgeber Thieme-Becker, XXXVI, Leipzig, 1947

VOSS
— Hermann Voss, *Gentileschi Orazio Lomi* in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Herausgeber Thieme-Becker, XIII, Leipzig, 1920
— H. V. (Voss), *Memling Hans* in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Herausgeber Thieme-Becker, XXIV, Leipzig, 1930
— H. Voss, *Giovanni Francesco Bezzi, genannt Nosadella* in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Januar, 1932
— H. V. (Voss), *Rigaud Hyacinthe* in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Herausgeber Thieme-Becker, XXVIII, Leipzig, 1934

WETHEY
— Harold E. Wethey, *El Greco and his School. Catalogue Raisonné*, I—II, Princeton, New Jersey, 1962

WINKLER
— F. Winkler, *Die altniederländische Malerei*, Berlin, 1924

WURZBACH
— Alfred von Wurzbach, *Rembrandt-Galerie*, Stuttgart, 1886
— Alfred von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon, Nachträge und Verzeichnis der Monogramme*, I., II., Wien-Leipzig, 1906—1911; I—II, Amsterdam, 1963

Scanned with OKEN Scanner

KÜNSTLERVERZEICHNIS

Ajwasowski, Iwan Konstantinowitsch 62; *64*
Allori, Alessandro 13; *7*
Amigoni (Amiconi), Jacopo 20; *XXVI*
Antolinez, José 28; *XXXVIII*
Antonello da Messina 6,7; *III, 1*

Backhuyzen (Backhuisen), Lüdolf 46, 47; *LXXII, 29*
Bassano, Giacomo da Ponte (genannt) 11, 12; *X*
Bastiani, Lazzaro di Jacopo 8; *2, 3*
Besnard, Albert 59; *60*
Bloemaert, Abraham 43; *LXIII*
Boccaccino, Boccaccio, 8, 9; *VI*
Both, Jan 44; *LXVI*
Boudin, Eugène 55, 56; *LXXXV, LXXXVI*
Brekelenkam (Brekelenkamp), Quiryn 45; *LXIX*
Bronzino, Agnolo di Cosimo di Mariano (genannt) 11; *IX*
Bruegel d.Ä., Jan 38, 39; *LVI, 17*
Bruegel d.J., Pieter 37, 38; *LIV, LV*

Candid, Peter 14; *XIII*
Cano, Alonso 26; *XXXV*
Carpeaux, Jean-Baptiste 56; *54*
Carrière, Eugène 58, 59; *59*
Coques (Cocks), Gonzales 42, *23*
Corot, Camille 51; *LXXIX*
Courbet, Gustave 55; *LXXXIII*
Cranach d.Ä., Lucas 30, 31; *XLI, XLII*
Cuyp, Aelbert 46; *LXX*

Daubigny, Charles 54; *52*
Daumier, Honoré 52, 53; *LXXXII, 44*
Decamps, Alexandre 52; *40*
Delacroix, Eugène 51; *LXXX*
Devéria, Achille 51; *39*
Diaz de la Peña, Virgile Narcisse 52; *42, LXXXI, 43*
Donauschule, erstes Viertel des 16.Jh. 31, 32; *XLIV, XLV*
Dughet, Gaspard (genannt: Gaspard Poussin) 49; *LXXIV*
Dupré, Jules 53; *46, 47*

Eyck, Jan van 34, 35; *XLVIII*

Fetti, Domenico 15; *9*
Flinck, Govaert 44, 45; *25*
Forain, Jean-Louis 59; *XCVI*
Français, Louis 54; *51*
Francken d.Ä., Hieronymus 36; *LIII*
Francken d.J., Frans 40; *19*
Französische Schule, 15.Jh. 48; *32*
Französische Schule, erstes Viertel des 17.Jh. 48; *33*
Friesz, Othon 60; *62*

Geldorp (Gelsdorp) d.Ä., Gortzius 36; *15*
Gentileschi, Orazio Lomi 14, 15; *XIV*
Giordano, Luca (genannt Fa Presto) 17, 18; *XIX, XX*
Goyen, Jan van 43; *LXIV*
Greco, Domenikos Theotokopoulos (genannt El) 23, 24, 25; *XXXI, XXXII, 12*
Greuze, Jean-Baptiste 50; *37*
Gros, Antoine-Jean 51; *LXXVIII*
Guercino, Giovanni Francesco Barbieri (genannt) 15, 16; *XV*

Hemessen, Jan Sanders van 36; *LI, LII*
Hoogstraten, Samuel van 46; *27*

Isabey, Eugène 52; *41*
Italienische Schule, Anfang des 17.Jh. 15; *11*

Jacque, Charle-Emile 54; *50*
Jordaens, Jakob 40, 41; *LIX, 20*
Juanes, Juan de 22, 23; *XXX*
Junius, Isaak 47; *30*

Koninck (Koning), Philips de 45; *LXVIII*

Langetti, Giovanni Battista 17; *10*
Largillière, Nicolas de 49, 50; *35, LXXV*
Lebourg, Albert 58; *XCIII, 58*
Lépine, Stanislas 56, 57; *55, 56, 57, LXXXVIII*
Lhote, André 60; *XCVI*
Liberi, Marco 19; *XXII*
Licinio, Bernardino 10, 11; *VIII*
Lorrain, Claude 49; *LXXIII*
Lotto, Lorenzo 9; *VII*

Magnasco, Alessandro (genannt Lissandrino) 20; *XXIV, XXV*
Maljawin, Filip Andreewitsch 63; *XCVIII*
Maso di Banco 5; *I*
Memling, Hans 35; *XLIX, L*
Mignard, Pierre (genannt Mignard Le Romain) 49; *34*
Millet, François 54; *49*
Miradori, Luigi (genannt Il Genovese) 18, 19; *XXI*
Mol, Pieter van 41; *LX*
Mola, Fier Francesco 16; *XVI*
Molenaer, Klaes (Nicolaes) 46; 28, *LXXI*
Monet, Claude Oscar 57, 58; *XC, XCI*
Monticelli Adolph 55; *LXXXIV*
Murilló, Bartolomé Estéban 27; *XXXVI*

Niederländische Schule, zweite Hälfte des 16.Jh. 37; *16*
Nürnberger Schule, um 1450 29; *XXXIX*

• Die Seitenangabe erfolgt durch in gemeiner Schrift gesetzte Zahlen, die Nummer der Abbildungen wird durch kursiv gesetzte Zahlen angegeben

Scanned with OKEN Scanner

Österreichische Schule, zweite Hälfte des 15. Jh. 33; *XLVII*

Palma, Antonio 10; *5*
Pissarro, Camille 56; *LXXXVII*
Pitati, Bonifazio de 10; *5*
Pourbus d. J., Frans 39; *18*
Preti, Mattia (gennant Il Cavaliere Calabrese) 16, 17; *XVII*

Raffaëlli, Jean François 59; *61*
Rembrandt, Harmensz van Rijn 44; *LXV*
Renoir, Auguste 58; *XCII*
Rjepin, Ilja Jefimowitsch 62; *65*
Roberti, Ercole de' 7; *IV, V*
Rosa, Salvator 17; *XVIII*
Rousseau, Théodore 54; *48*
Russische Schule, Ende des 15. — Anfang des 16. Jh. 61; *XCVII*
Ruysch, Rachel 47; *31*

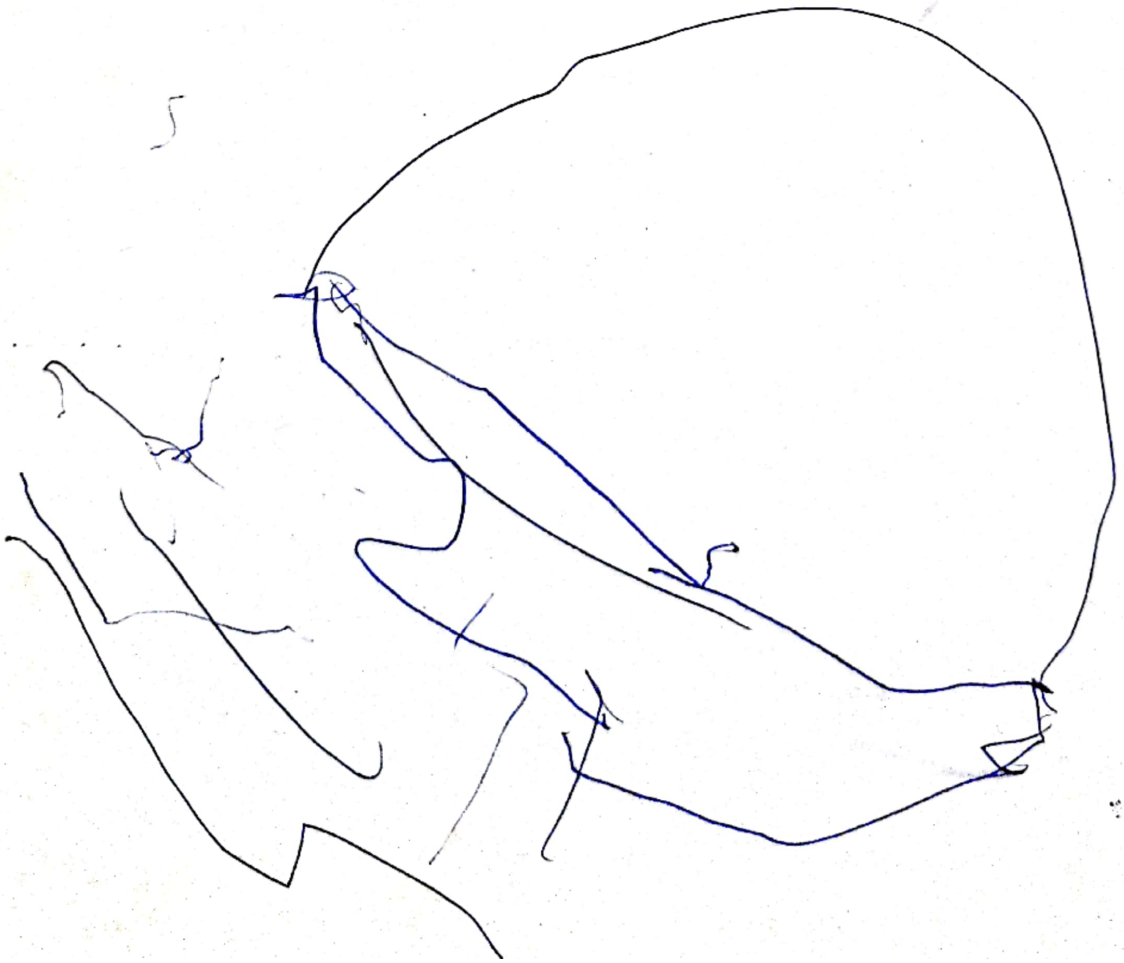
Sadeler d. J., Egidius (Aegidius) 39; *LVII*
Schule von Valencia, Mitte des 15. Jh. 21; *XXVII*
Schule von Valencia, zweite Hälfte des 15. Jh. 21, 22; *XXVIII*
Signac, Paul 59; *XCV*
Sisley, Alfred 57; *LXXXIX*
Snyders, Frans 40; *LVIII*
Solimena, Francesco (genannt L'Abate Ciccio) 19, 20; *XXIII*
Soolmaker, Jan Frans 42; *24*
Spanisch-flämische Schule, Ende des 15. Jh. 22; *XXIX*
Spranger, Bartholomäus 37; *14*
Süddeutsche Schule, Anfang des 16. Jh. 31; *XLIII*
Südtiroler Schule, zweite Hälfte des 15. Jh. 33; *13, XLVI*

Teniers d. J., David 41, 42; *LXI, 21, 22, LXII*
Tibaldi, Pellegrino 12, 13; *XII*
Tintoretto, Jacopo Robusti (genannt) 12; *XI, 6*
Tristan de Escamilla, Luis 25, 26; *XXXIII*
Tropinin, Wassili Andreewitsch 62; *63*
Troyon, Constant 53; 45

Valdés Leal, Juan de 27; *XXXVII*
Veneziano, Domenico 5, 6; *II*
Vigée-Le Brun, Elisabeth 50; *LXXVI, LXXVII*
Vigée, Louis 50; *36*

Watelet, Louis Etienne 57; *38*
Wouwerman, Philips 45; *LXVII, 26*

Zeitblom, Bartholomäus 29, 30; XL(A), XL (B)
Ziem, Felix 55; *53*
Zoppo, Marco 9; *4*
Zuccarri, Federico 13, 14; *8*
Zurbarán, Francisco de 26; *XXXIV*



Scanned with OKEN Scanner

Italenische Schule

I
MASO DI BANCO
(zugeschrieben)
DER KOPF DES HEILIGEN JOHANNES DES TÄUFERS

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

V
ERCOLE DE' ROBERTI
DIE BÖSE VORSEHUNG

Scanned with OKEN Scanner

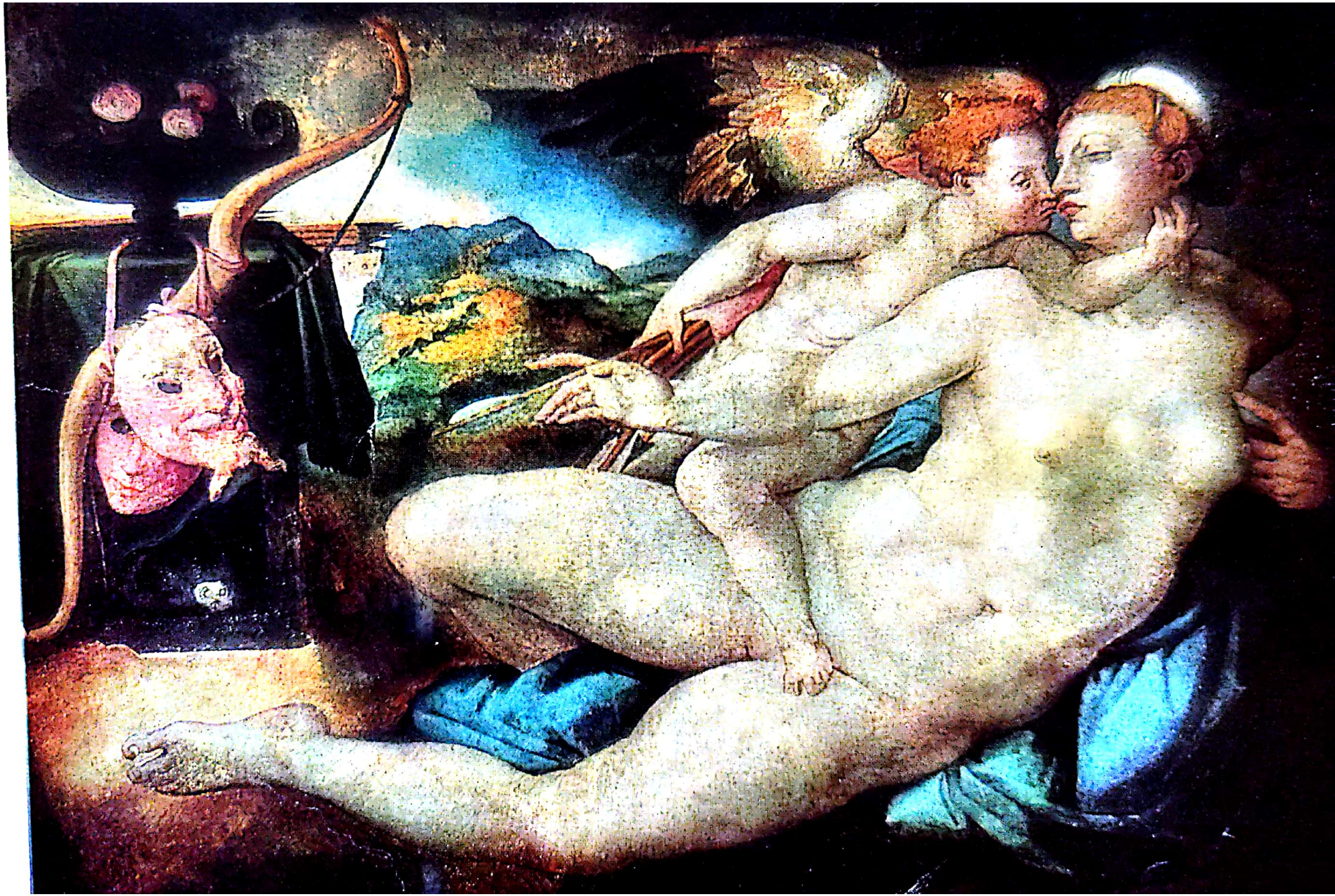
Scanned with OKEN Scanner

VII
LORENZO LOTTO
DER HEILIGE HIERONYMUS IN DER WÜSTE

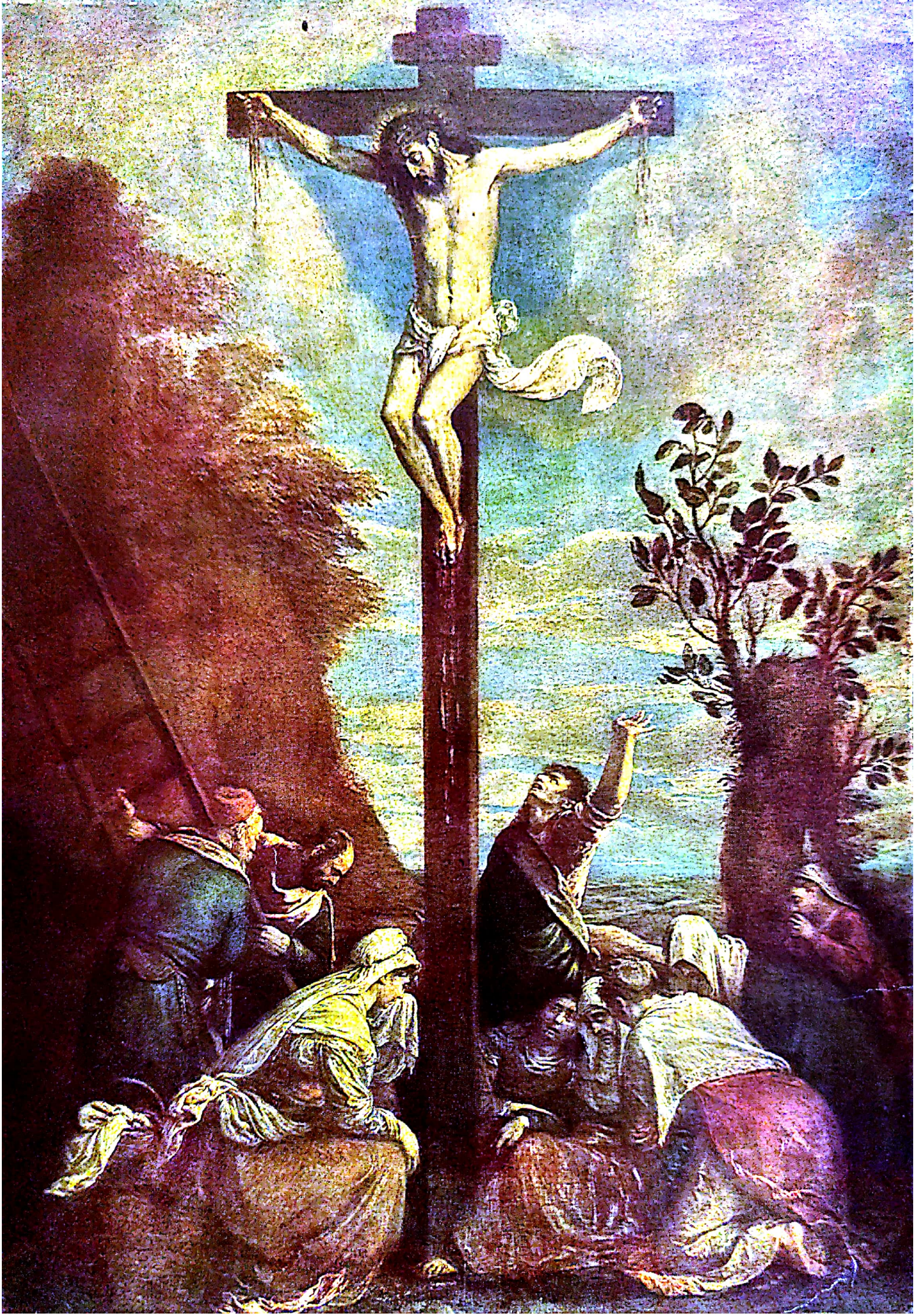
Scanned with OKEN Scanner

VIII
BERNARDINO LICINIO
DIE HEIMKEHR DES VERLORENEN SOHNES

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

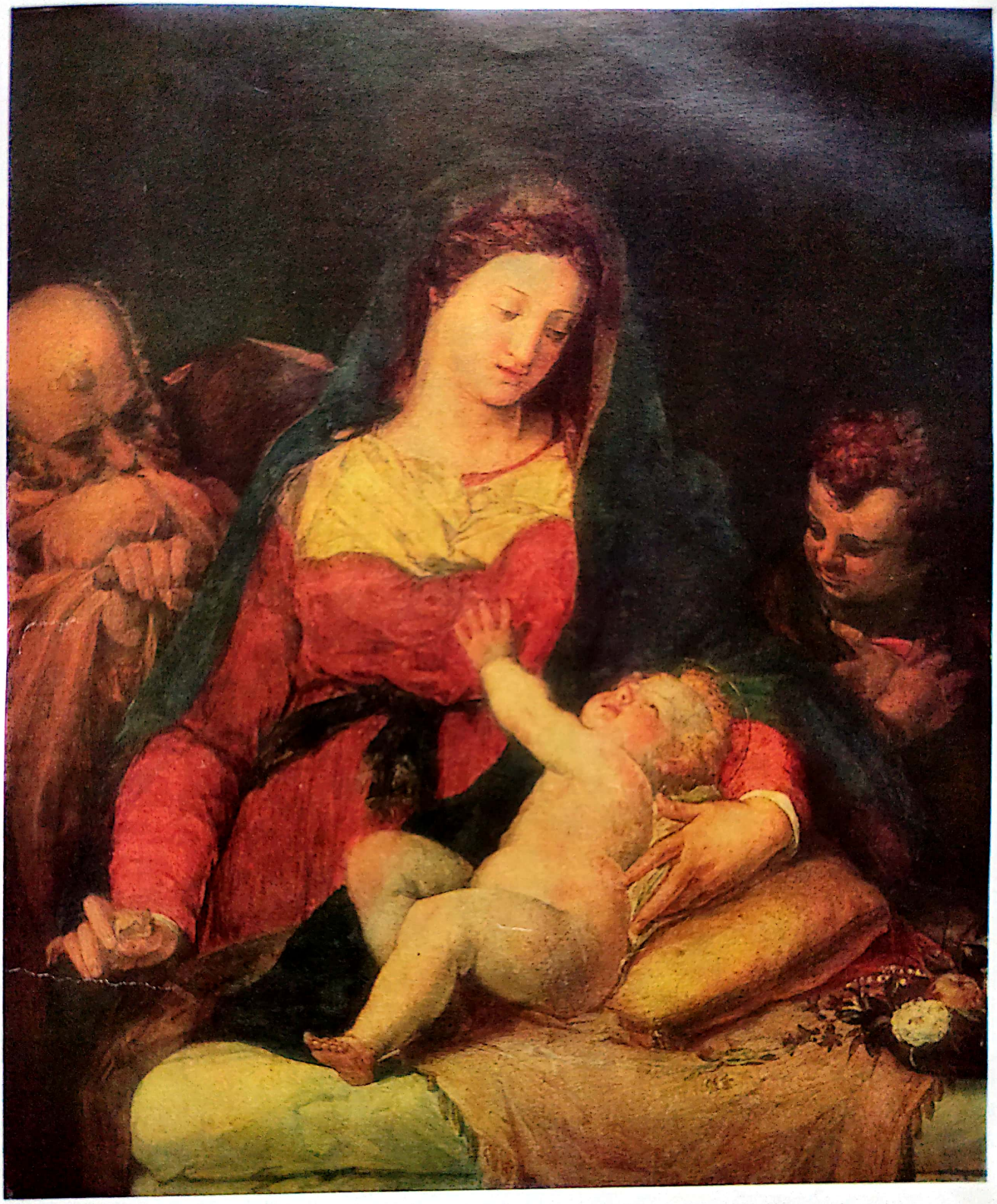


Scanned with OKEN Scanner

XI
TINTORETTO
DIE VERKÜNDIGUNG

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

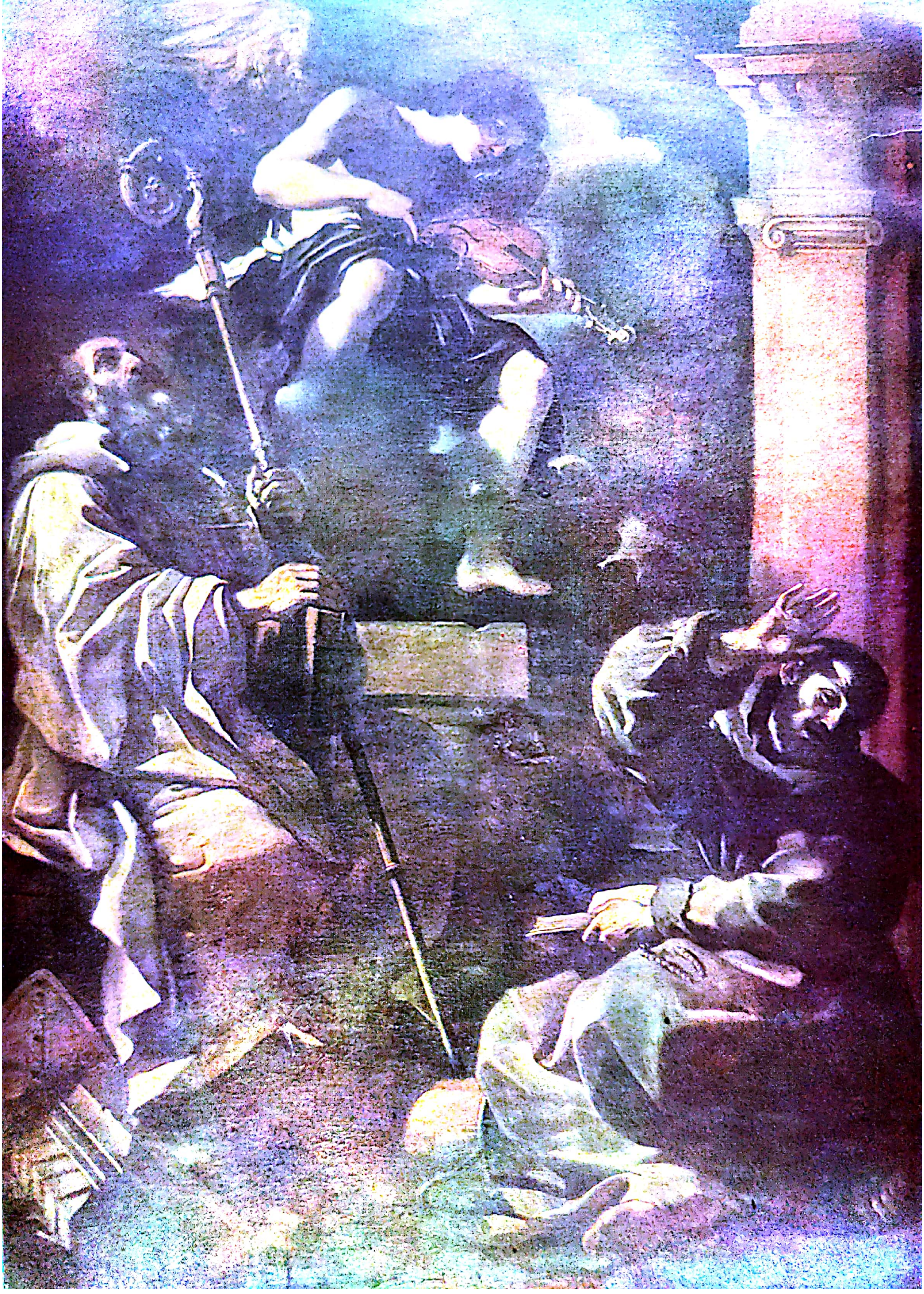


XIII
PETER CANDID
DIE HEILIGE FAMILIE

Scanned with OKEN Scanner

XIV
ORAZIO LOMI GENTILESCHI
JUNGE MUTTER

Scanned with OKEN Scanner



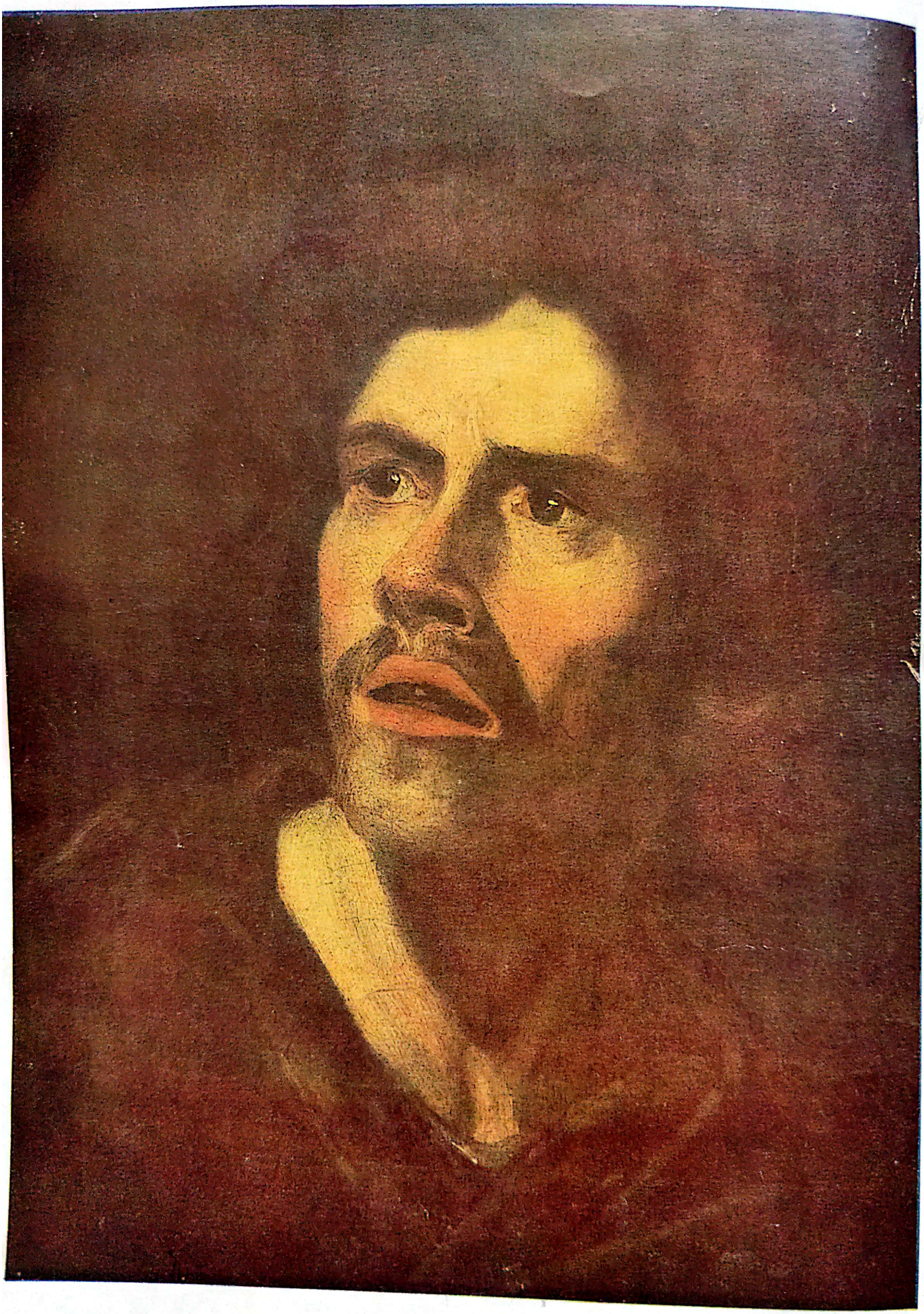
Scanned with OKEN Scanner

XVI
PIER FRANCESCO MOLA
AGAR UNG EMAIL IN DER WÜSTE

Scanned with OKEN Scanner

XVII
MATTIA PRETI
DIE FAMILIE DES DARIUS BIETET ALEXANDER DEM GROßEN DIE KRONE AN (Fragment)

Scanned with OKEN Scanner



XVIII
SALVATOR ROSA
CHARAKTERKOPF

Scanned with OKEN Scanner

XIX
LUCA GIORDANO
HERKULES IM KAMPF MIT DEM ZENTAUR NESSUS

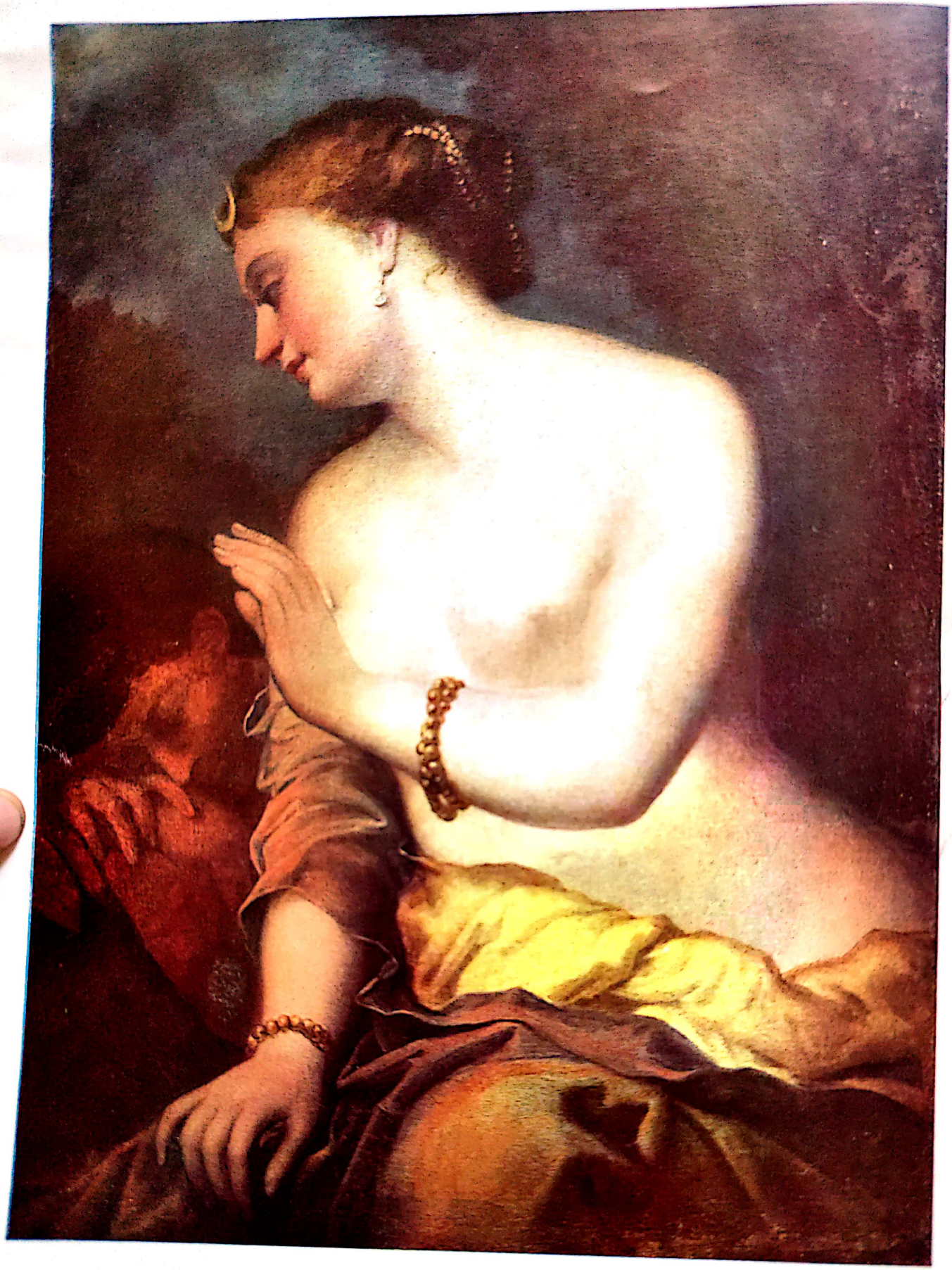
Scanned with OKEN Scanner

XX
LUCA GIORDANO
DIE BESCHNEIDUNG

Scanned with OKEN Scanner

XXI
LUIGI MIRADORI
DER SCHUTZENGEL

Scanned with OKEN Scanner



XXII
MARCO LIBERI
DIANA UND ENDYMION

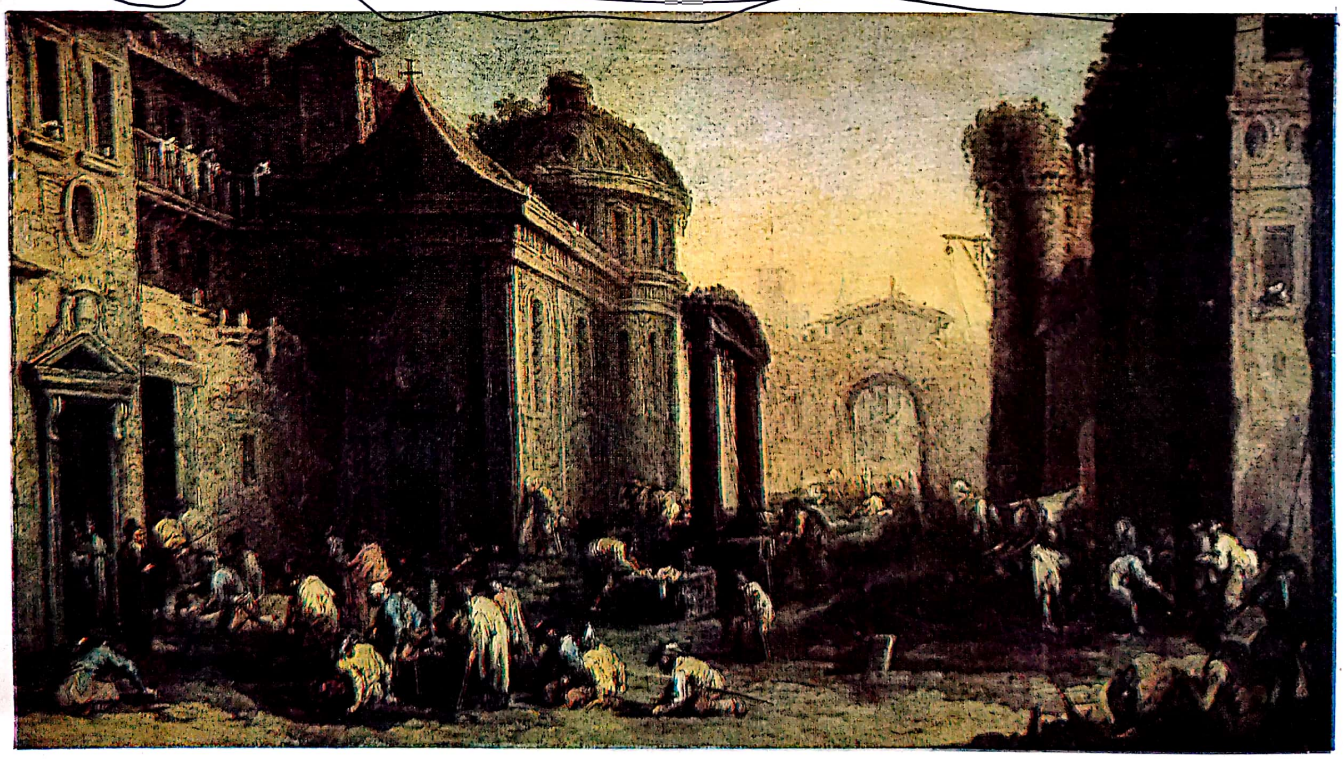
Scanned with OKEN Scanner

XXIII
FRANCESCO SOLIMENA
ERMINIA UND DER HIRT

Scanned with OKEN Scanner

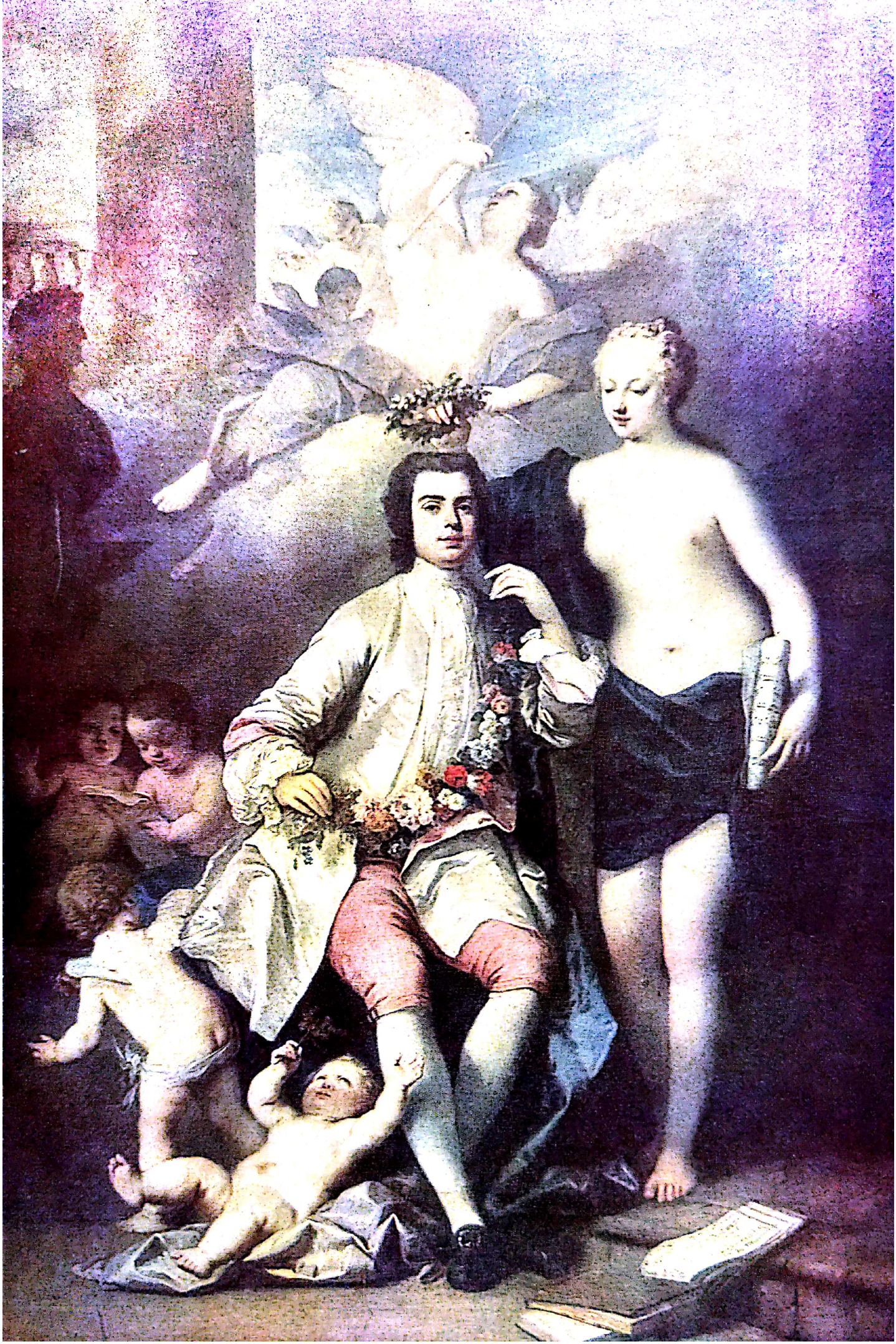
XXIV
ALESSANDRO MAGNASCO

Scanned with OKEN Scanner



XXV
ALESSANDRO MAGNASCO
DAS KRANKENHAUS

Scanned with OKEN Scanner



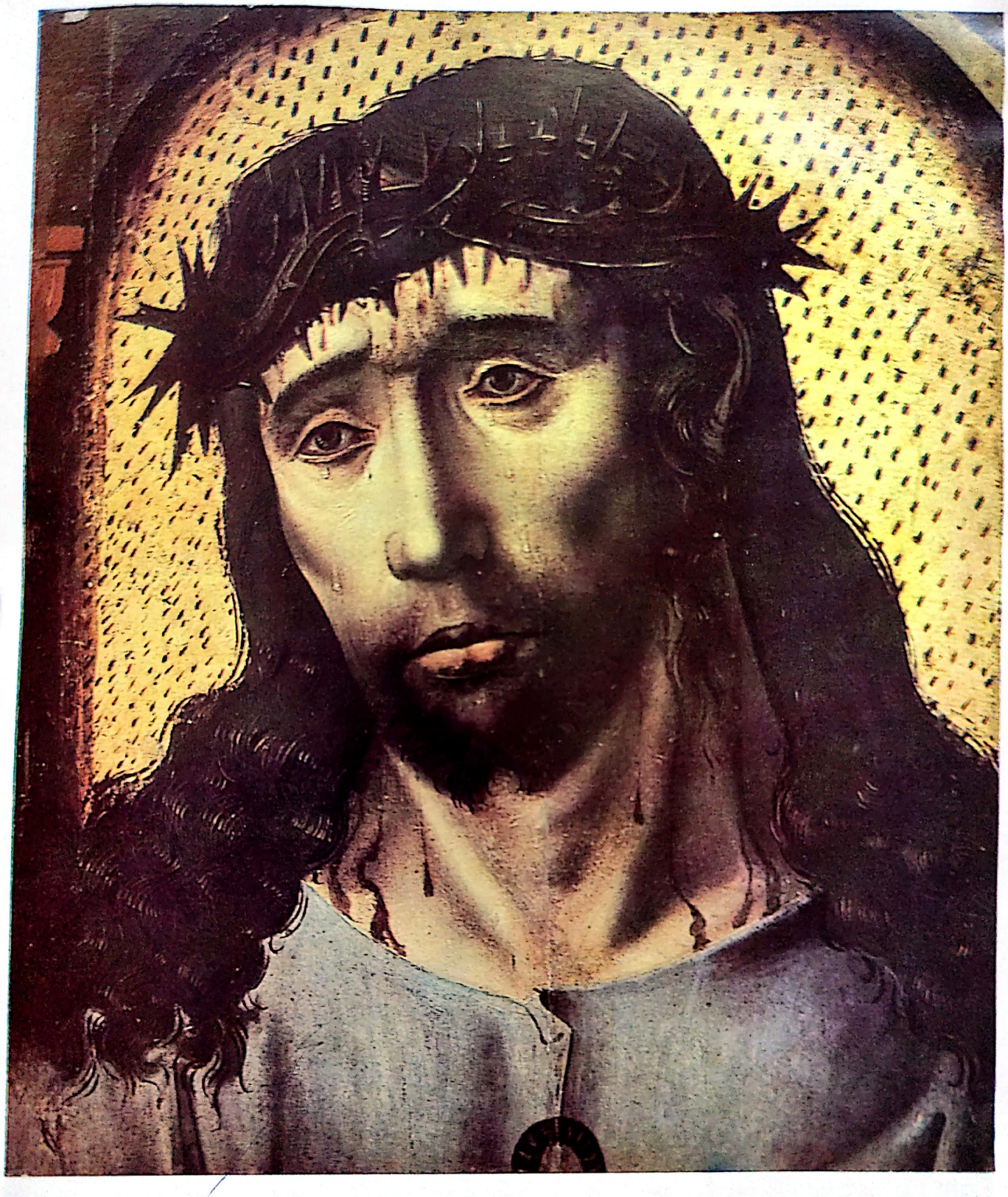
Scanned with OKEN Scanner

Spanische Schule

XXVII
SCHULE VON VALENCIA
Mitte des 15. Jahrhunderts
DIE KRÖNUNG DER JUNGFRAU

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

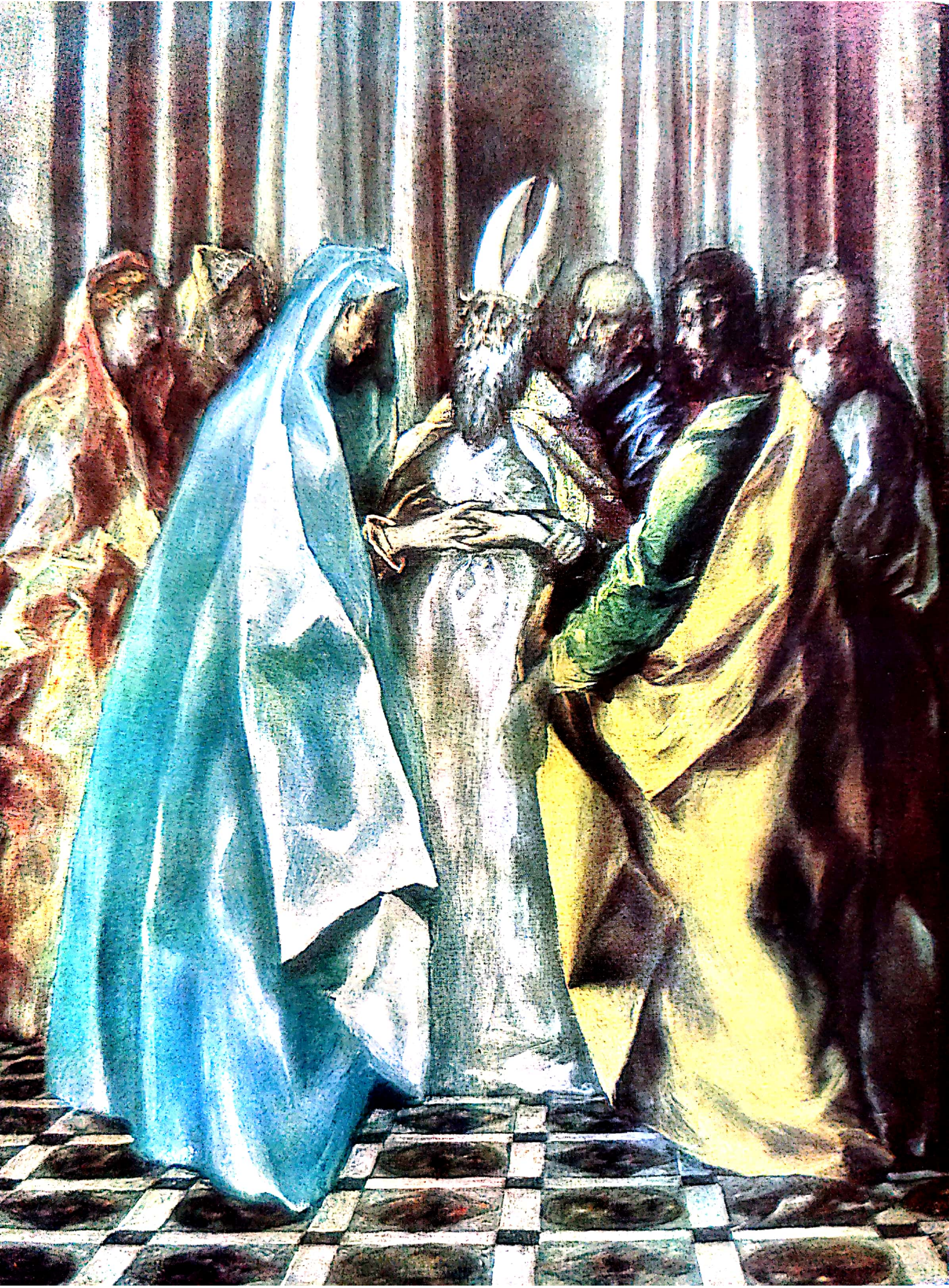


XXIX
SPANISCH-FLÄMISCHE SCHULE
Ende des 15. Jahrhunderts
ECCE HOMO

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

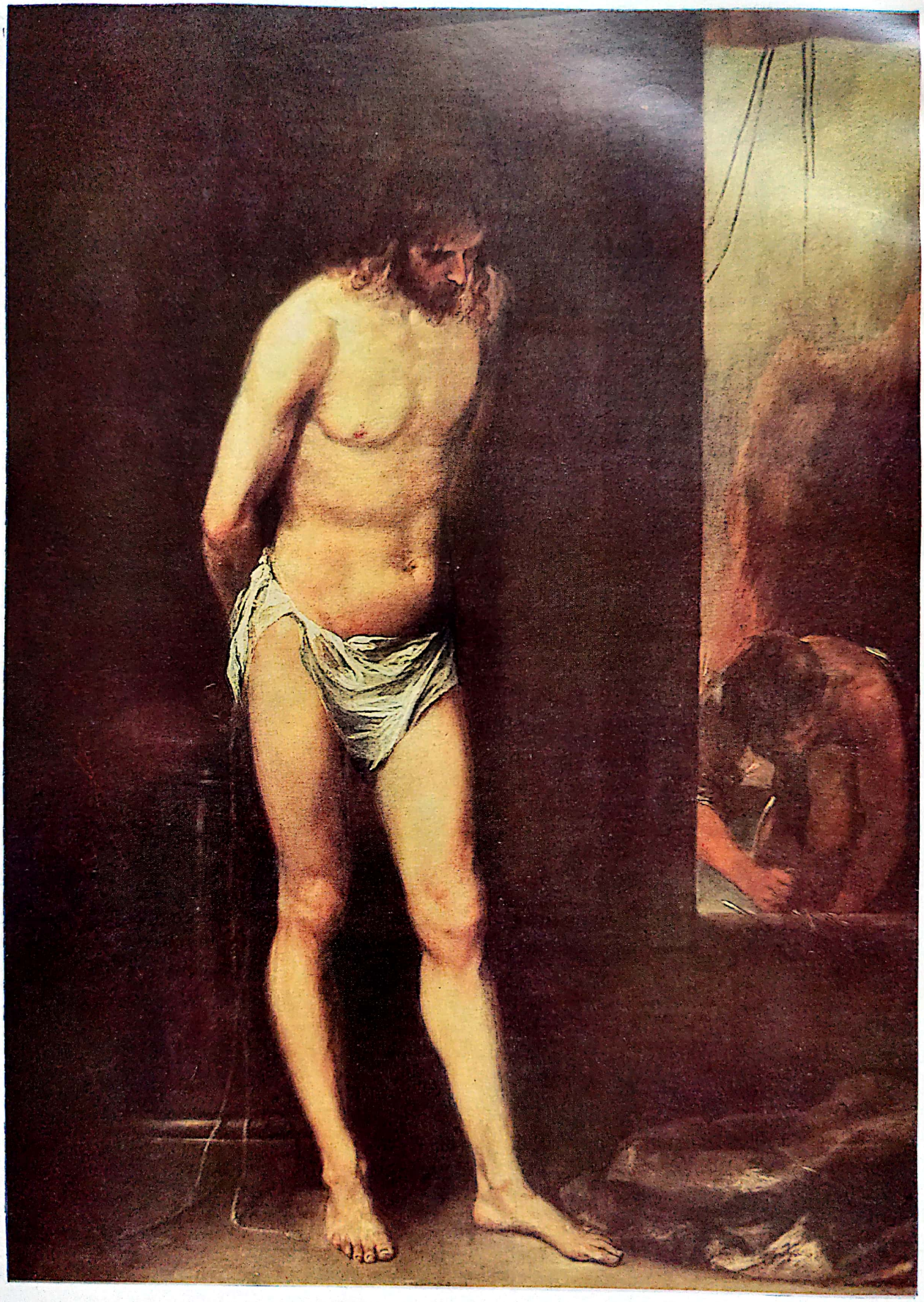


Scanned with OKEN Scanner

XXXIII
LUIS TRISTAN DE ESCAMILLA
Pfingstwunder

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



XXXV
ALONSO CANO
CHRISTUS AM PFAHL

Scanned with OKEN Scanner

XXXVI
MURILLO
DER URSPRUNG DES ZEICHNENS

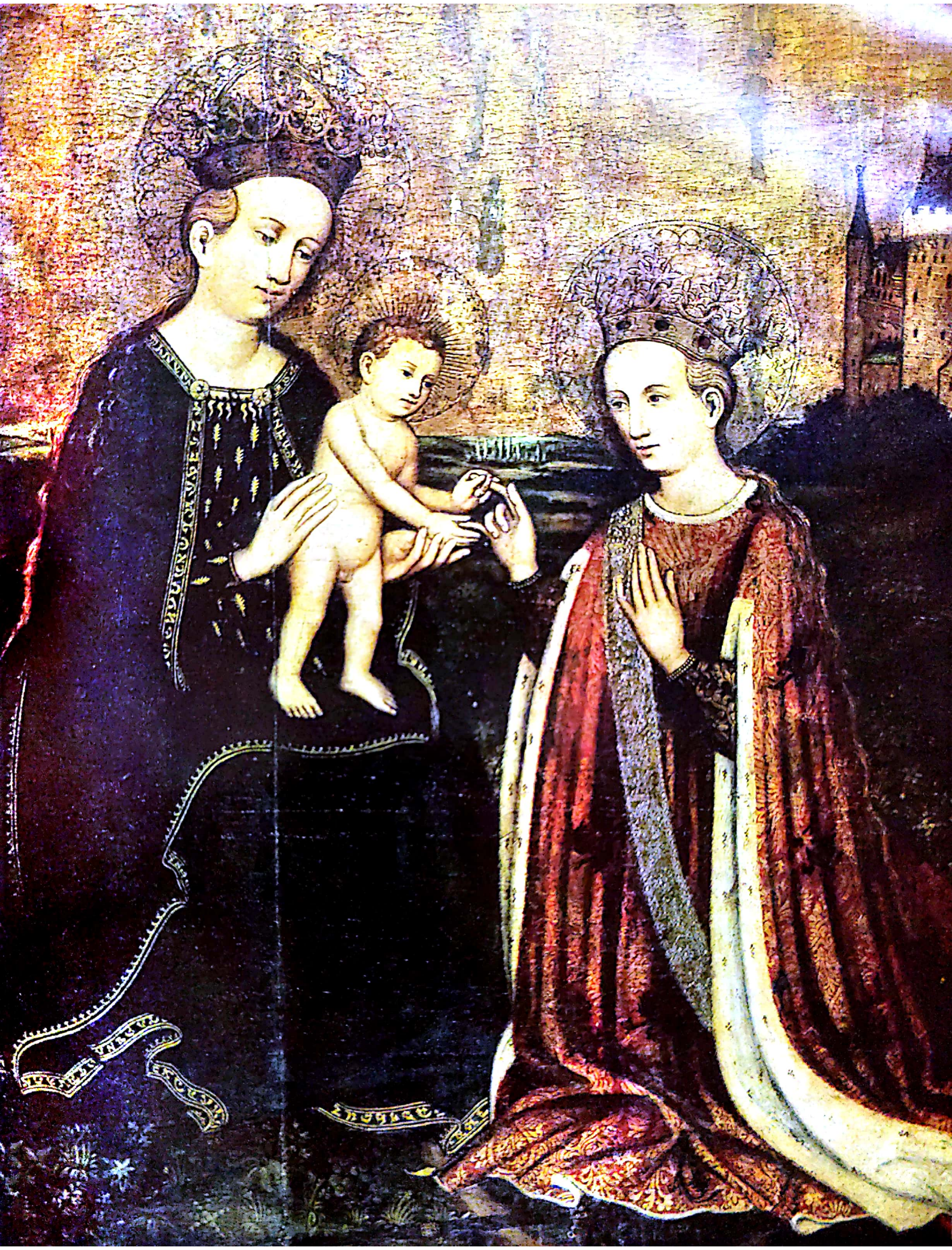
Scanned with OKEN Scanner

XXXVII
JUAN DE VALDÉS LEAL
DER KOPF DES HEILIGEN JOHANNES DES TÄUFERS

Scanned with OKEN Scanner

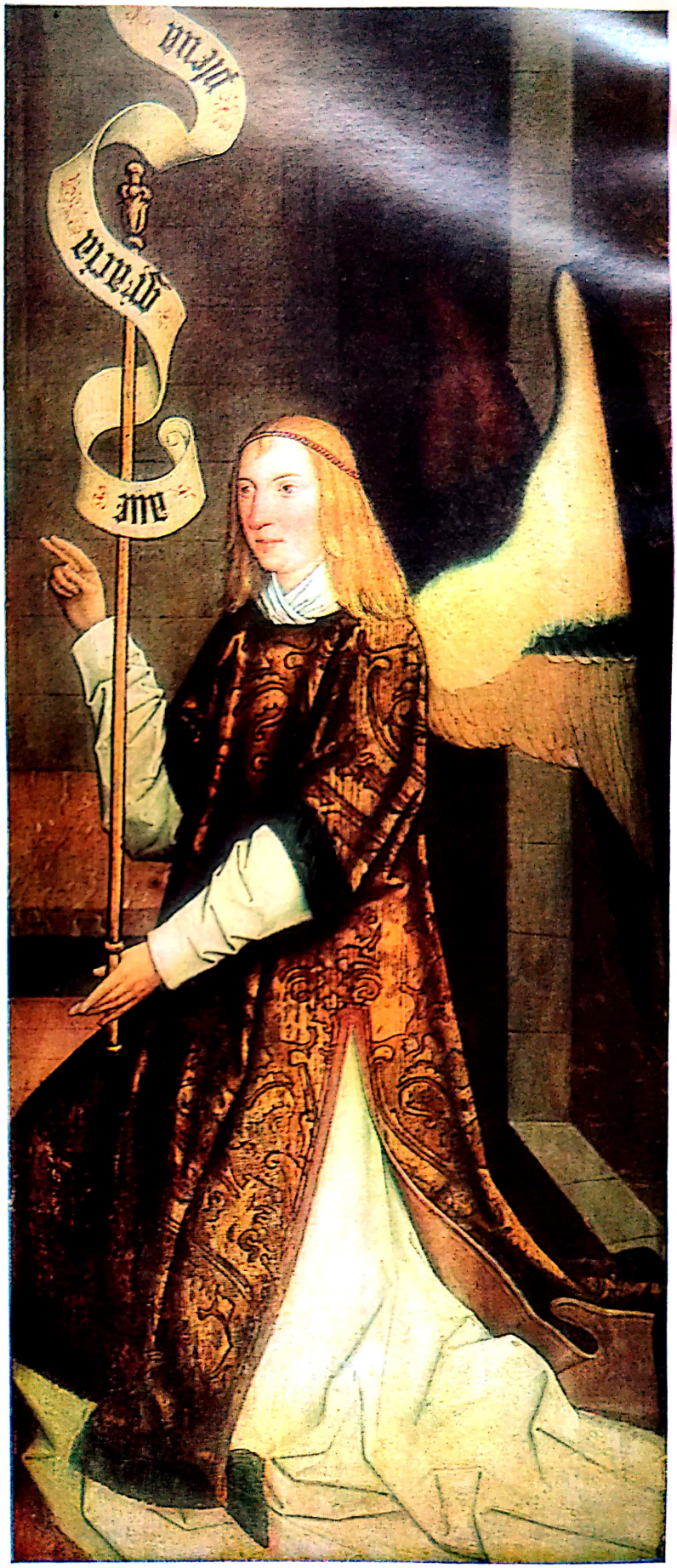
XXXVIII
JOSÉ ANTOLINEZ
DIE VERKLÄRUNG DER HEILIGEN MAGDALENA

Scanned with OKEN Scanner



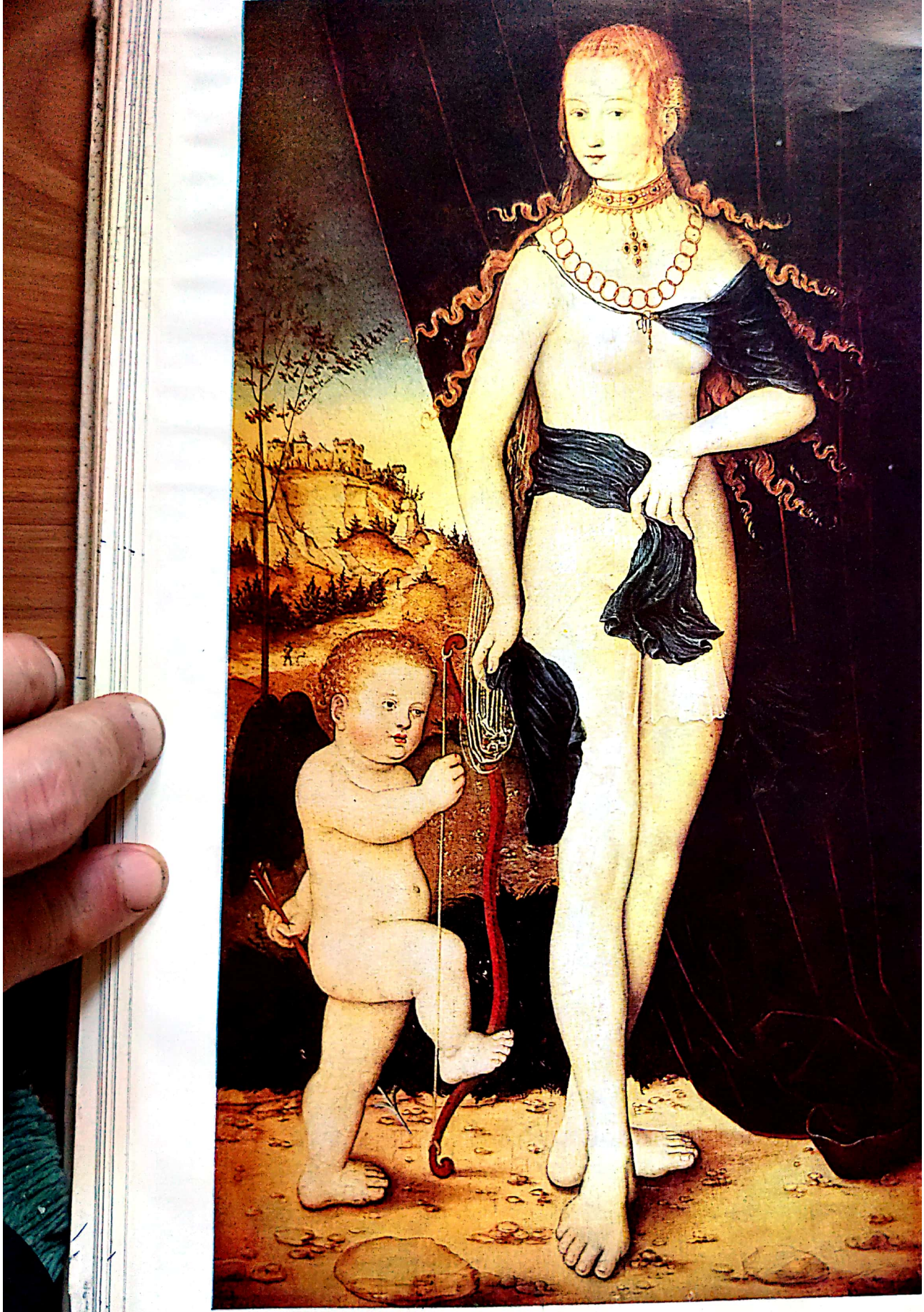
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



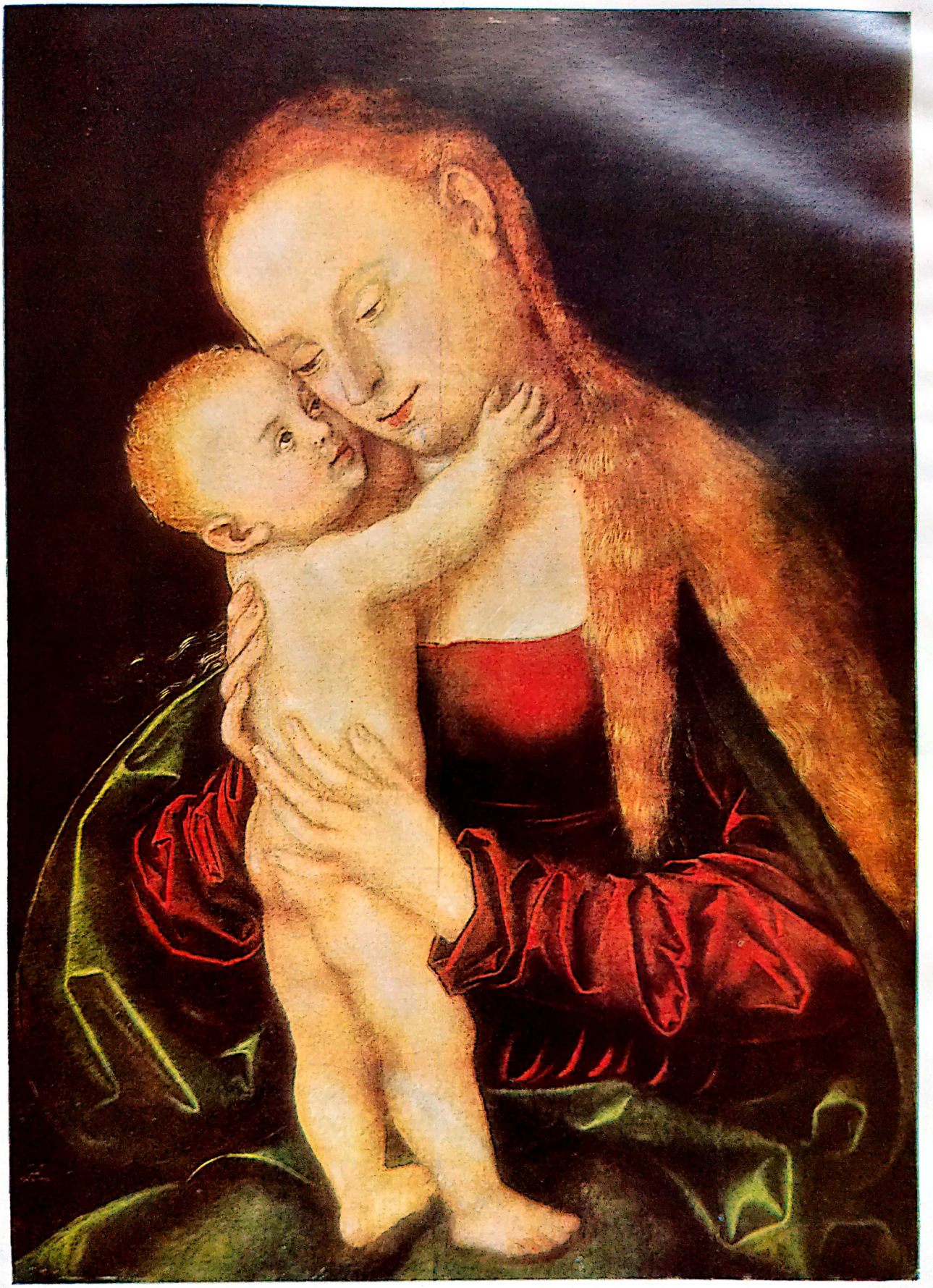
XL (B)
BARTHOLOMÄUS ZEITBLOM
DIE VERKÜNDIGUNG: DER ERZENGEL GABRIEL

Scanned with OKEN Scanner



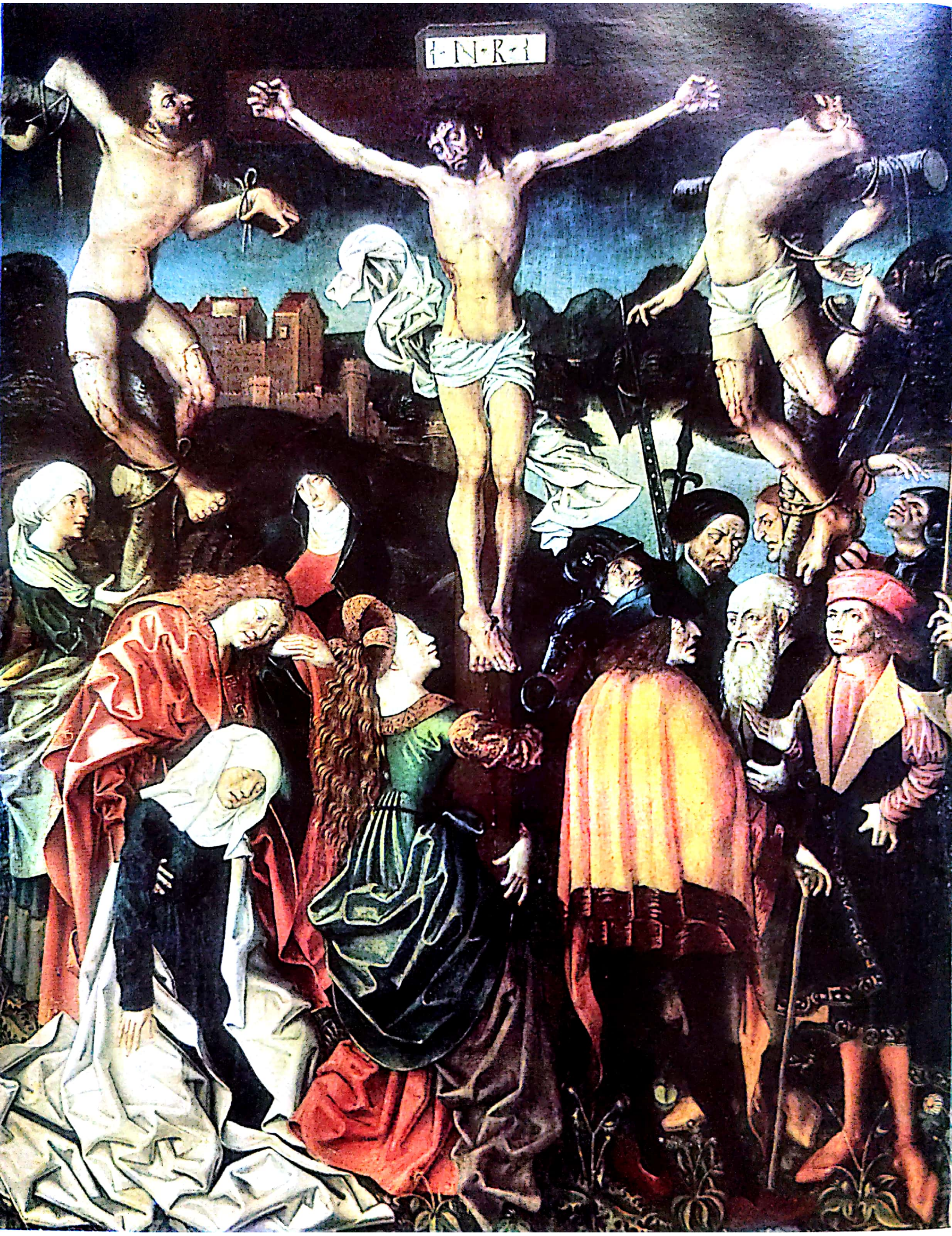
XI
LUCAS CRANACH d.Ä
VENUS UND AMO

Scanned with OKEN Scanner



XLII
LUCAS CRANACH d.Ä.
DIE JUNGFRAU MIT DEM KINDE

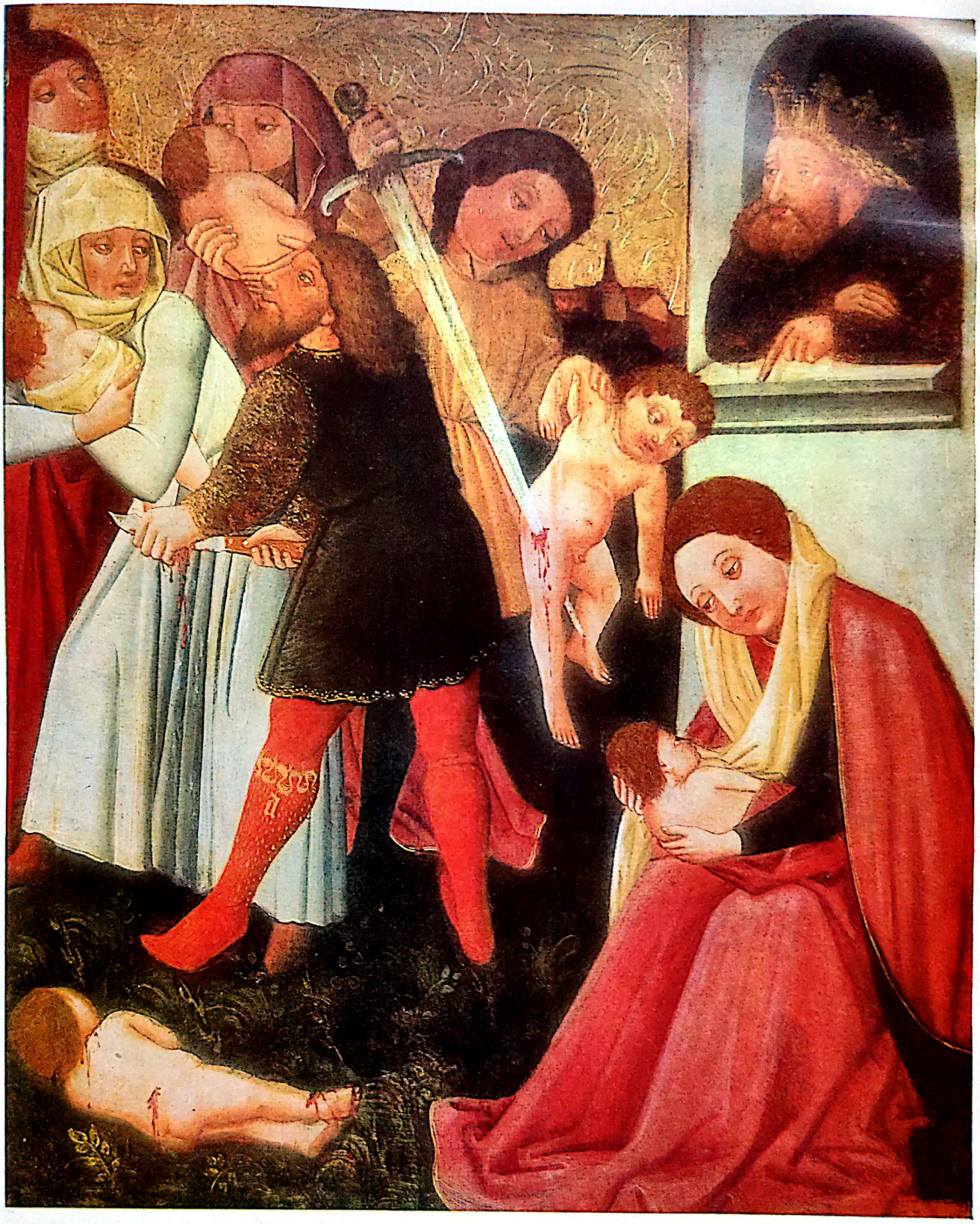
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



Österreichische Schule

XLVI
SÜDTIROLER SCHULE (BRIXEN)
Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts
DER KINDERMORD

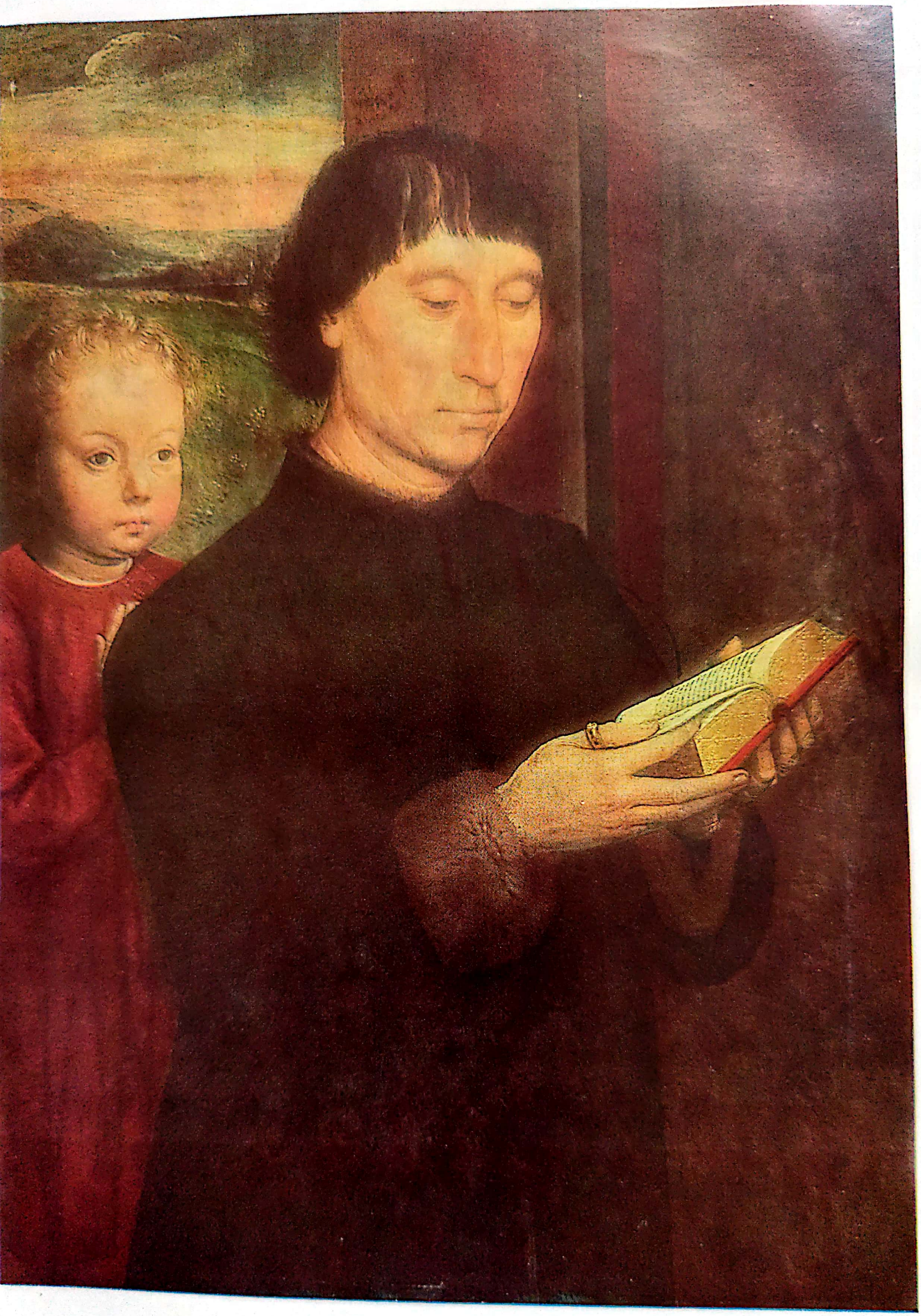
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Flämische Schule

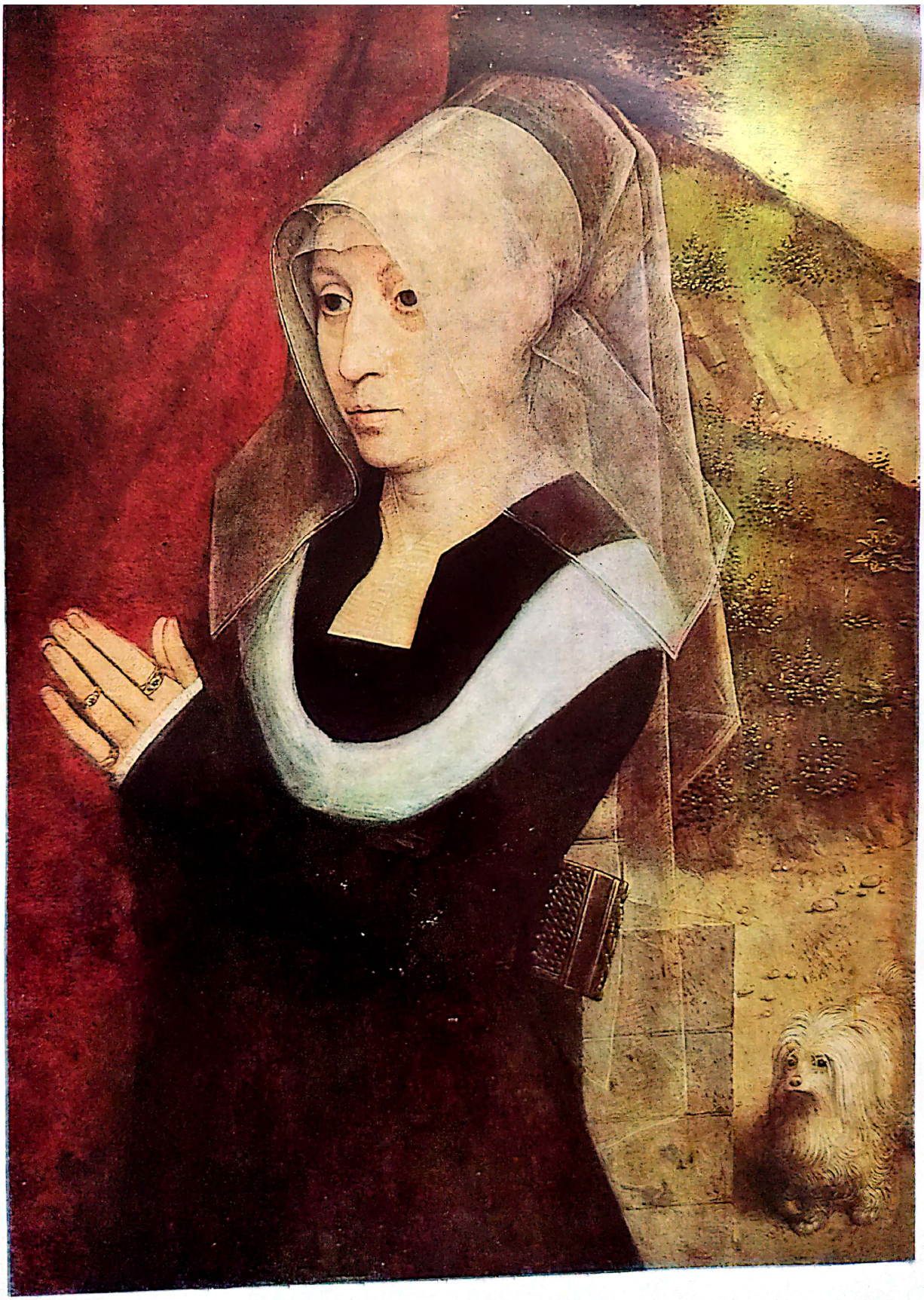
XLVIII
JAN VAN EYCK
DER MANN MIT DER BLAUEN SENDELBINDE

Scanned with OKEN Scanner



XLIX
HANS MEMLING
LESENDER MANN

Scanned with OKEN Scanner



L
HANS MEMLING
BETENDE FRAU

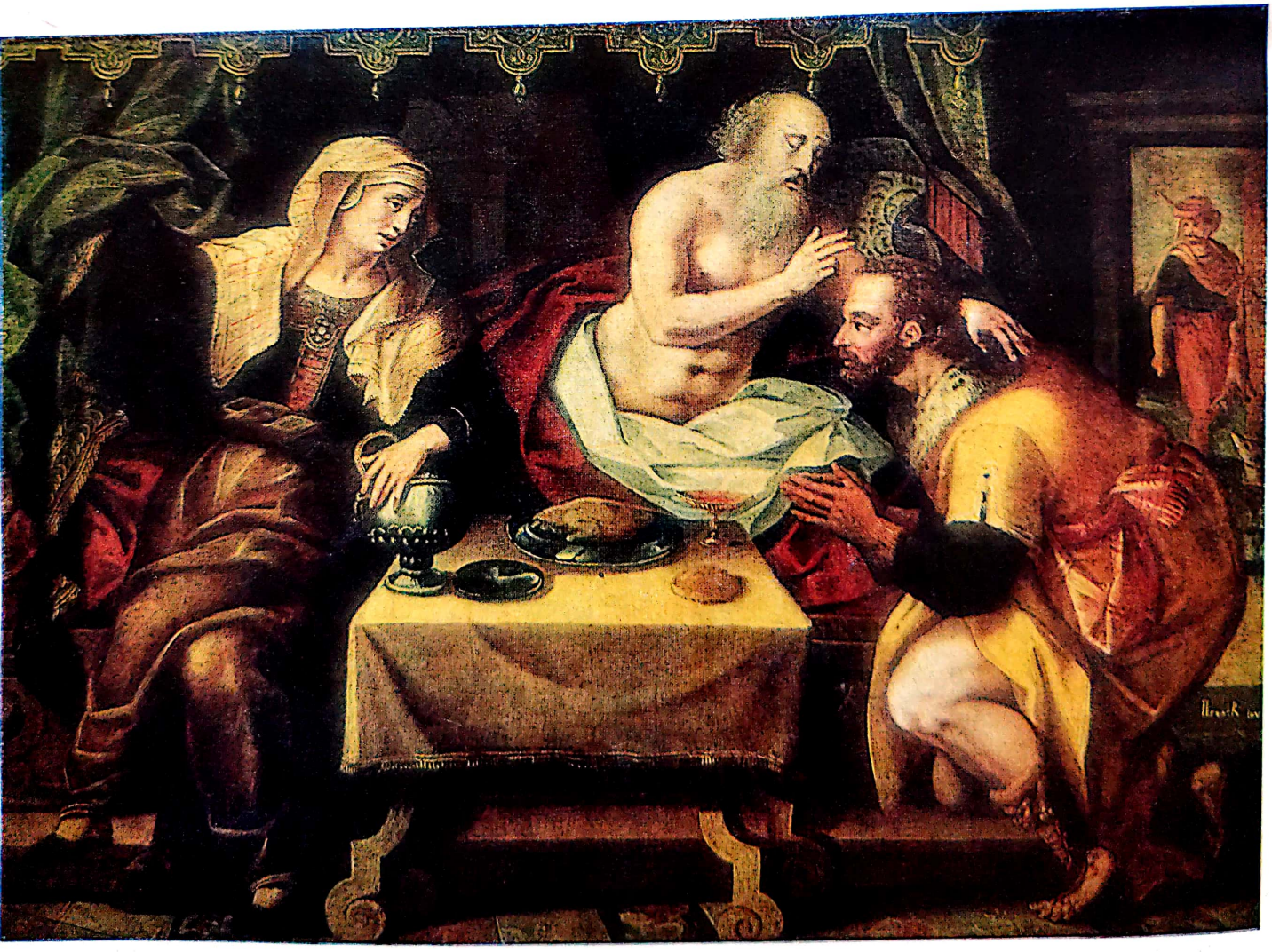
Scanned with OKEN Scanner

LI
JAN SANDERS VAN HEMESSEN
DIE BERUFUNG DES APOSTELS MATTHÄUS

Scanned with OKEN Scanner

LII
JAN SANDERS VAN HEMESSEN
DIE KREUZTRAGUNG CHRISTI

Scanned with OKEN Scanner



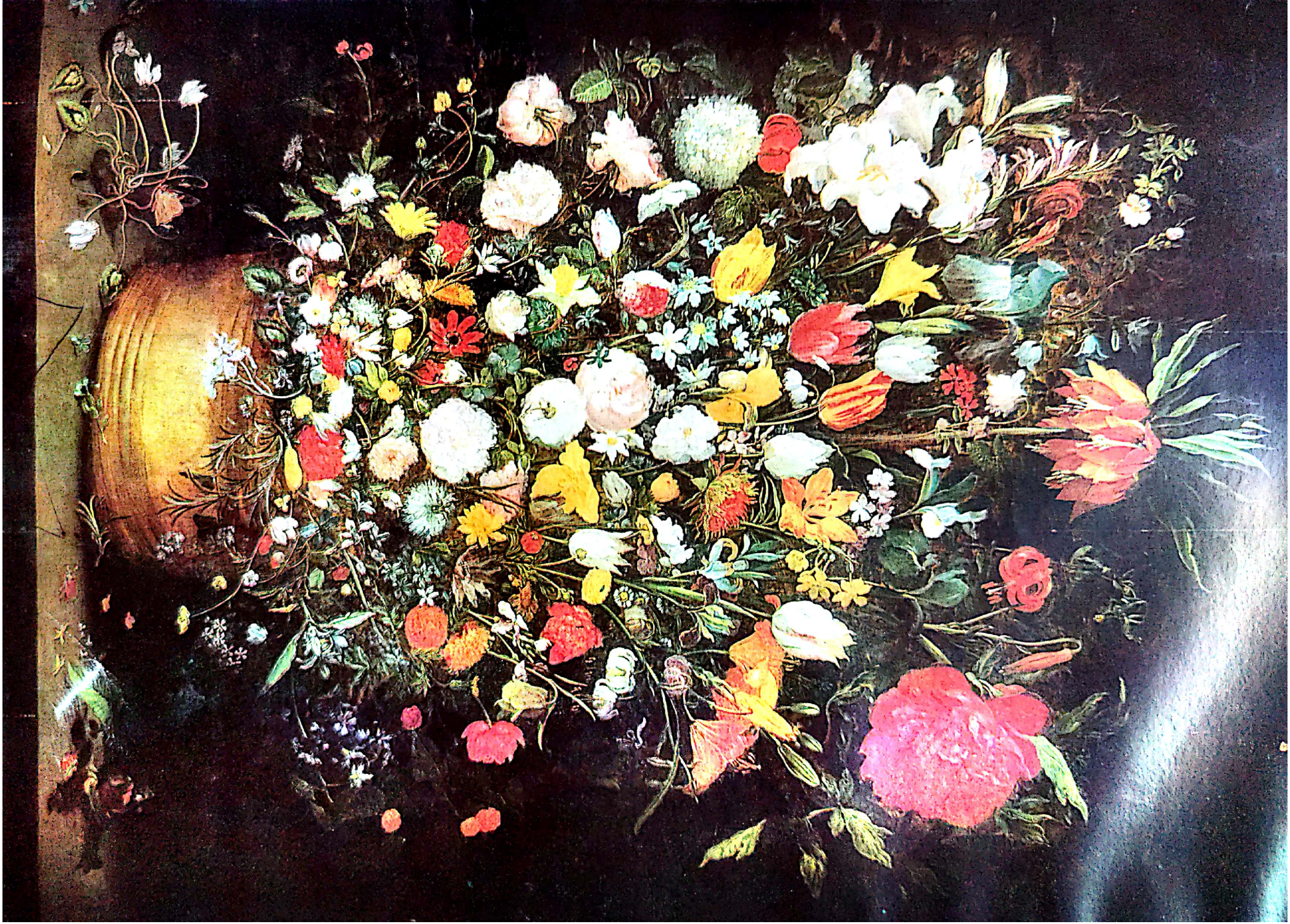
LIII
HIERONYMUS FRANCKEN d.Ä.
DIE SEGNUNG JAKOBS

Scanned with OKEN Scanner

LIV
PIETER BRUEGEL d.J.
DER BETHLEHEMITISCHE KINDERMORD

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

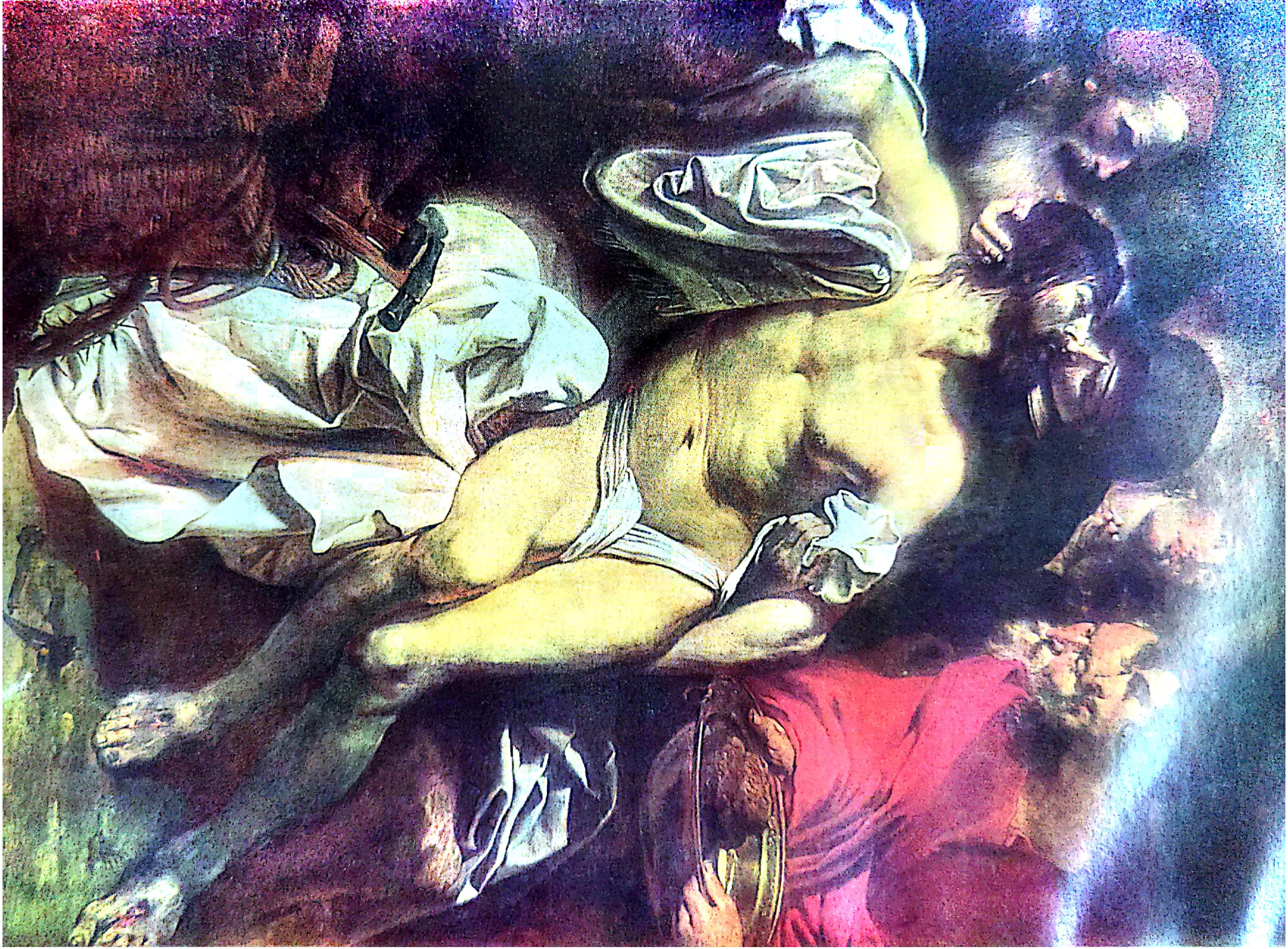
LVII
EGIDIUS SADELER d.J.
SAAL IM HRADČANY PALAIS

Scanned with OKEN Scanner

LVIII
FRANS SNYDERS
DIE PILGER VON EMMAUS

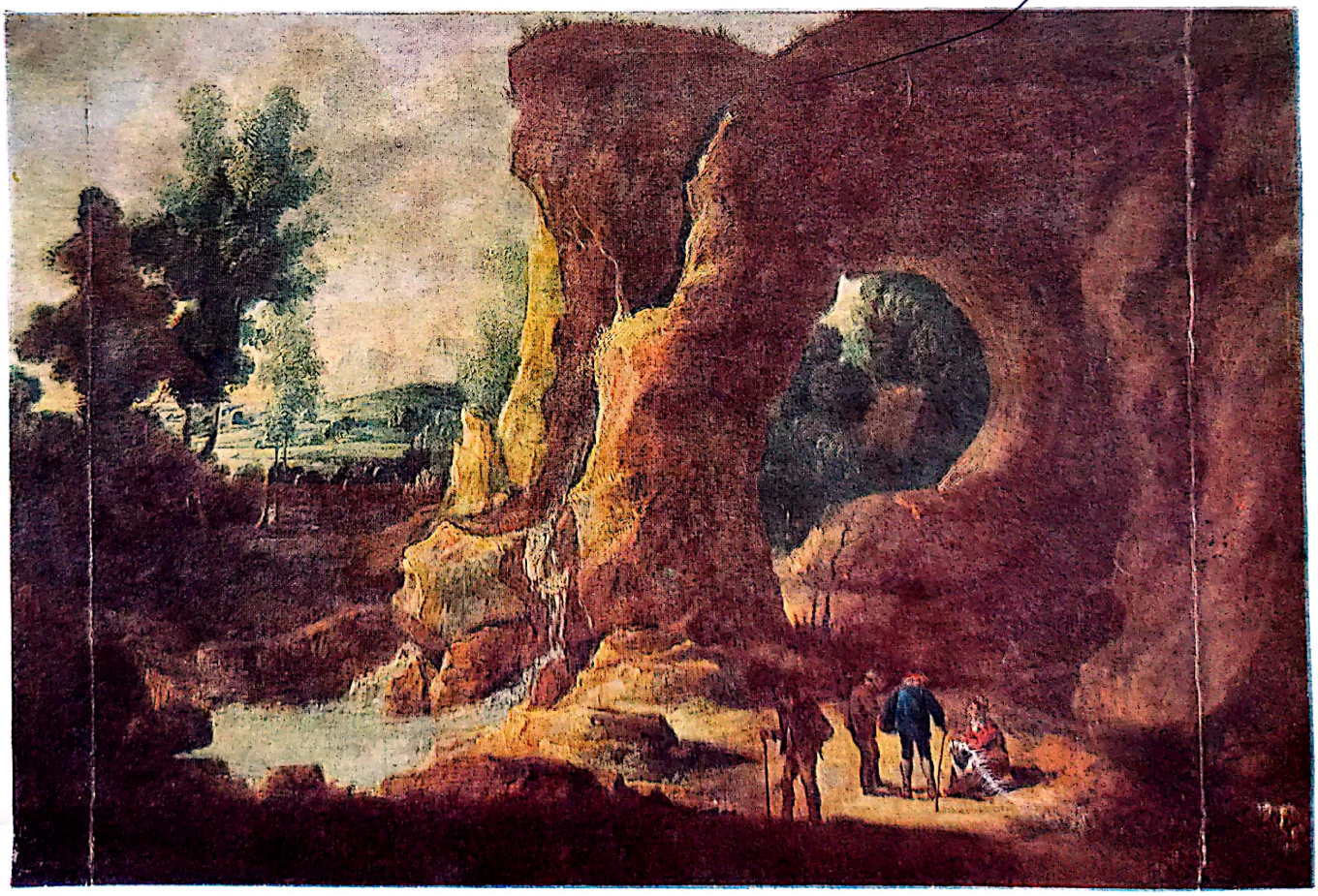
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



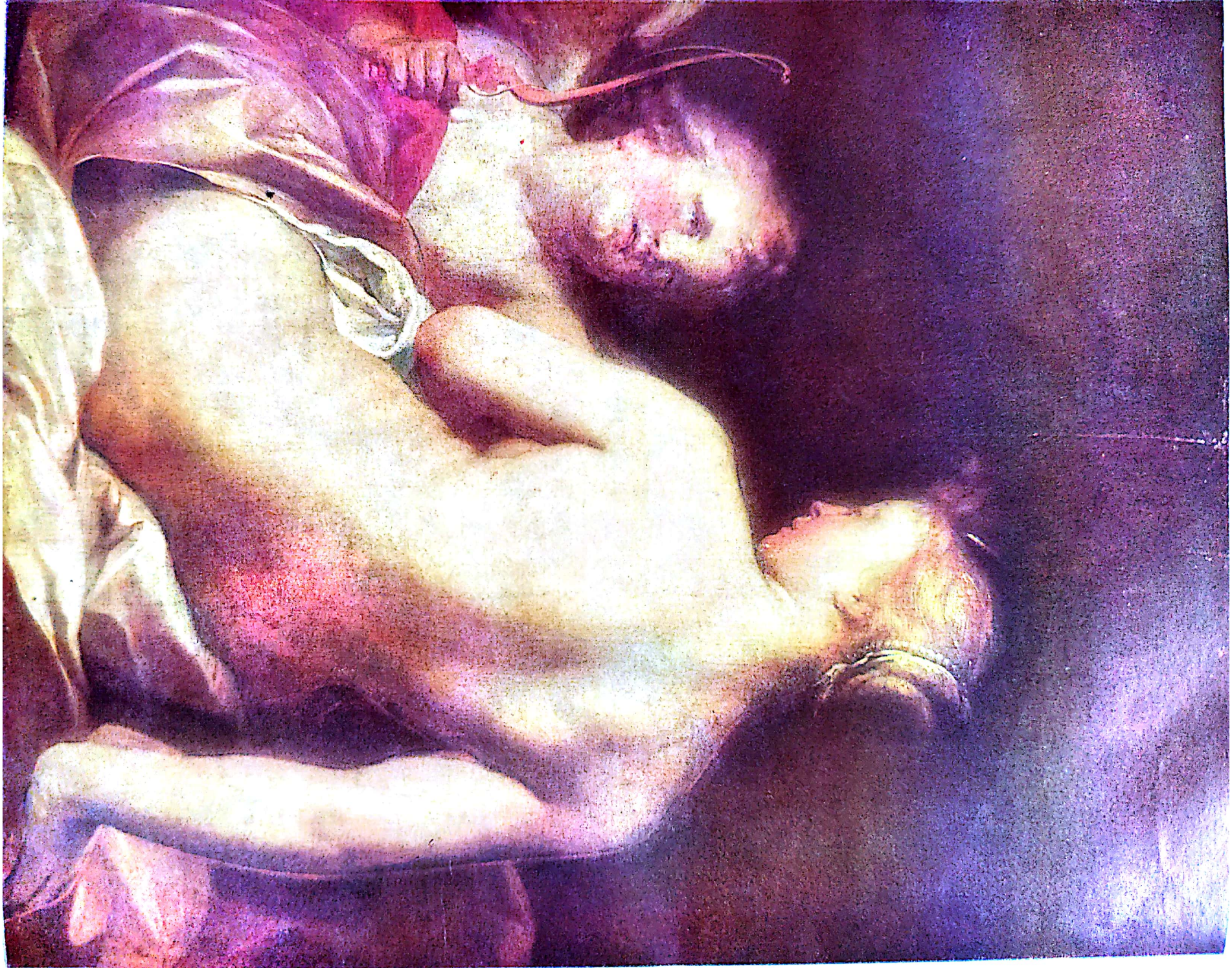
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



LXII
DAVID TENIERS d.J.
BAUERN IN DER HÖHLE

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

LXIV
JAN VAN GOYEN
LANDSCHAFT MIT PERSONEN UND TIEREN

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

LXVI
JAN BOTH
GEBIRGSLANDSCHAFT MIT FIGUREN

Scanned with OKEN Scanner

LXVII
PHILIPS WOUWERMAN
DIE HOLZBRÜCKE

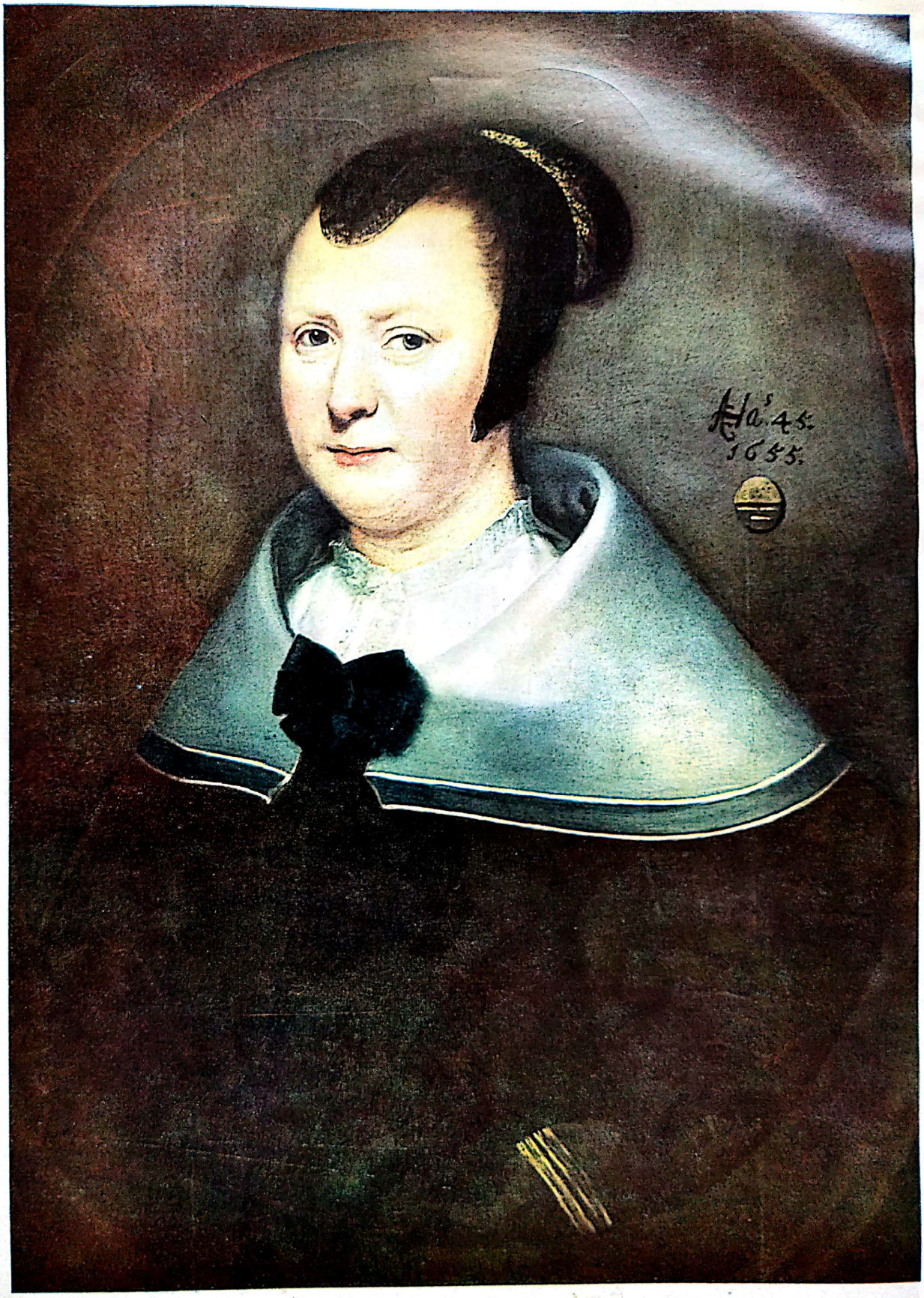
Scanned with OKEN Scanner

LXVIII
PHILIPS DE KONINCK
HOLLÄNDISCHES FLACHLAND

Scanned with OKEN Scanner

LXIX
QUIRYN BREKELENKAM
INTERIEURSZENE

Scanned with OKEN Scanner



LXX
AELBERT CUYP
FRAUENBILDNIS

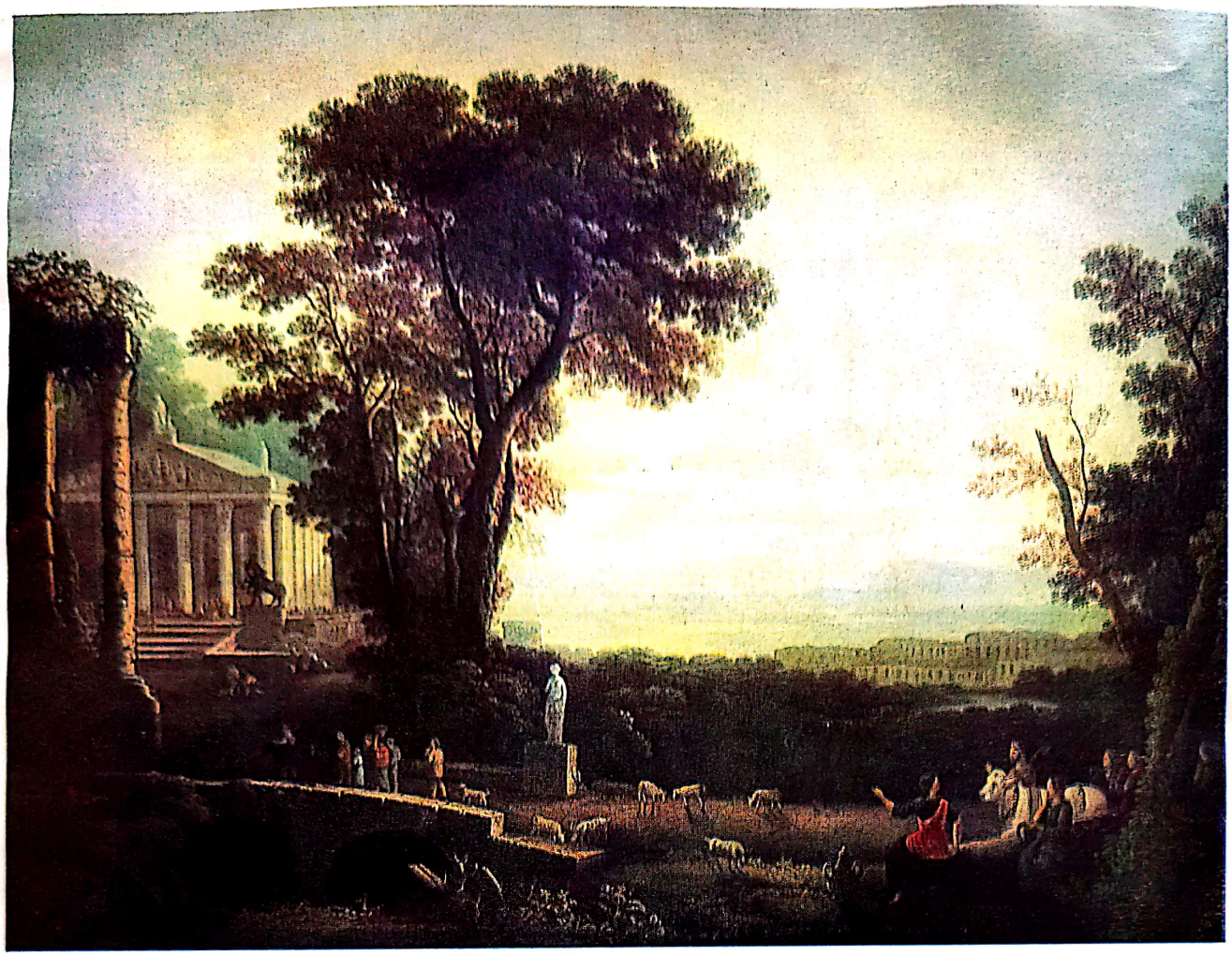
Scanned with OKEN Scanner

LXXI
KLAES MOLENAER
LANDSCHAFT MIT FIGUREN

Scanned with OKEN Scanner

LXXII
LÜDOLF BACKHUYZEN
MARINE

Scanned with OKEN Scanner



Französische Schule

LXXIII
CLAUDE LORRAIN
ITALIENISCHE LANDSCHAFT MIT PERSONEN

Scanned with OKEN Scanner

LXXIV
GASPARD DUGHET
(zugeschrieben)
ITALIENISCHE LANDSCHAFT

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

LXXVI
ELISABETH VIGÉE-LE BRUN
BILDNIS DER FRAU D'AGUESSEAU

Scanned with OKEN Scanner

LXXVI
ELISABETH VIGÉE-LE BRUN
BILDNIS DER FRAU D'AGUESSEAU

Scanned with OKEN Scanner

LXXVII
ELISABETH VIGÉE-LE BRUN
FRAUENBILDNIS

Scanned with OKEN Scanner

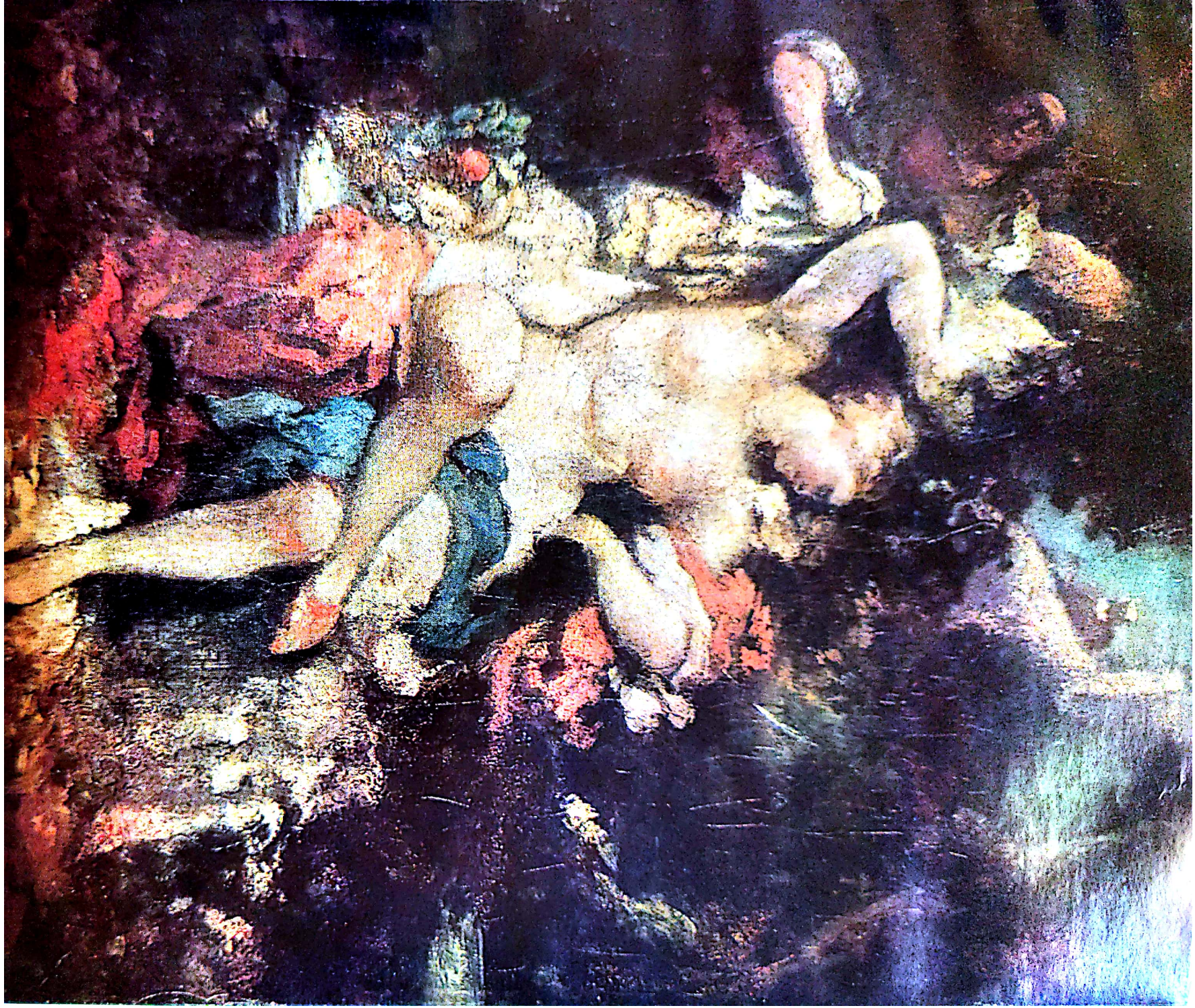
Scanned with OKEN Scanner

LXXIX
CAMILLE COROT
LANDSCHAFT

Scanned with OKEN Scanner

LXXX
EUGÈNE DELACROIX
DETAILSTUDIE FÜR DAS GEMÄLDE DIE „DANTEBARKE"

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

LXXXII
HONORÉ DAUMIER
DIE GAUKLER

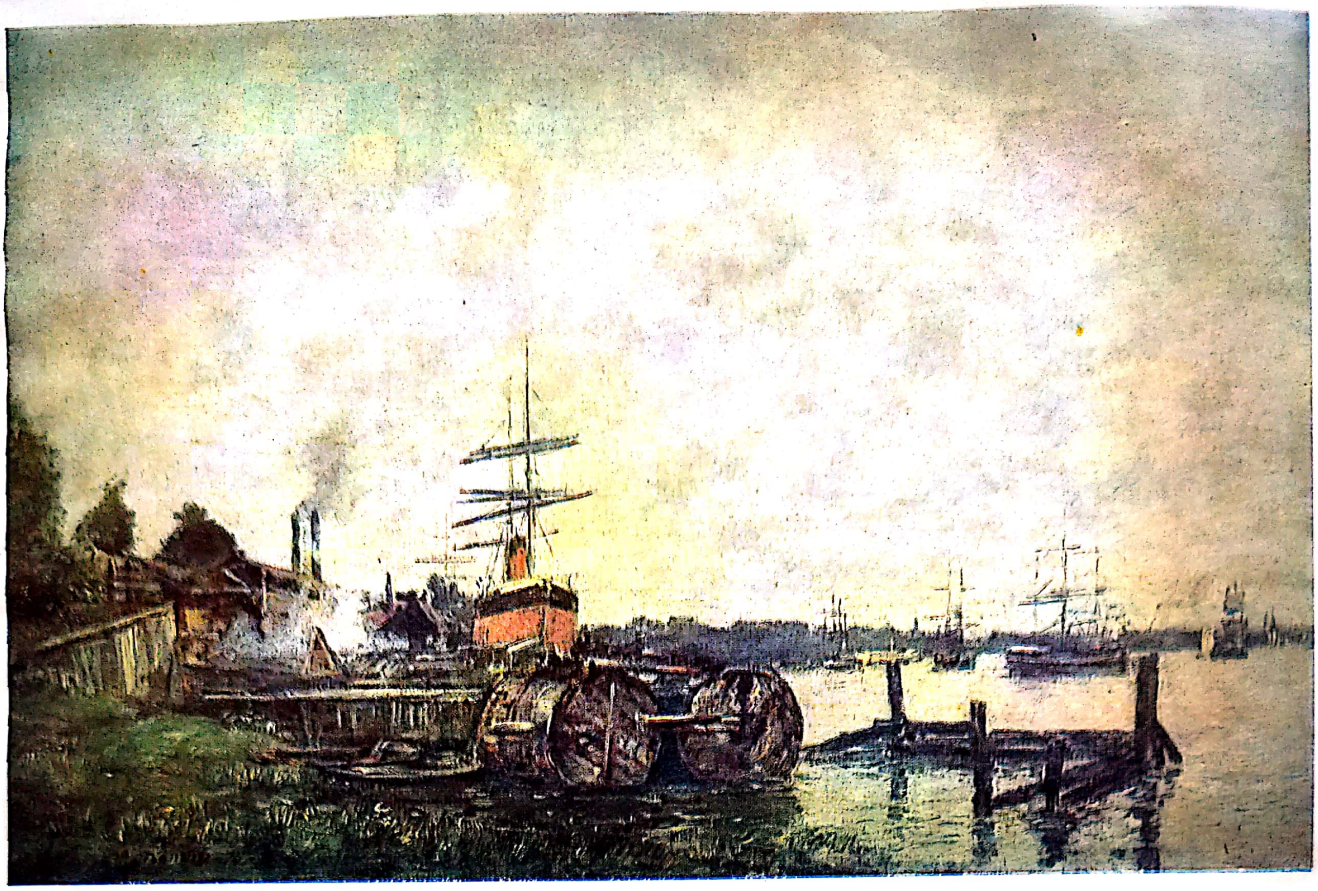
Scanned with OKEN Scanner

LXXXIII
GUSTAVE COURBET
WINTERLANDSCHAFT

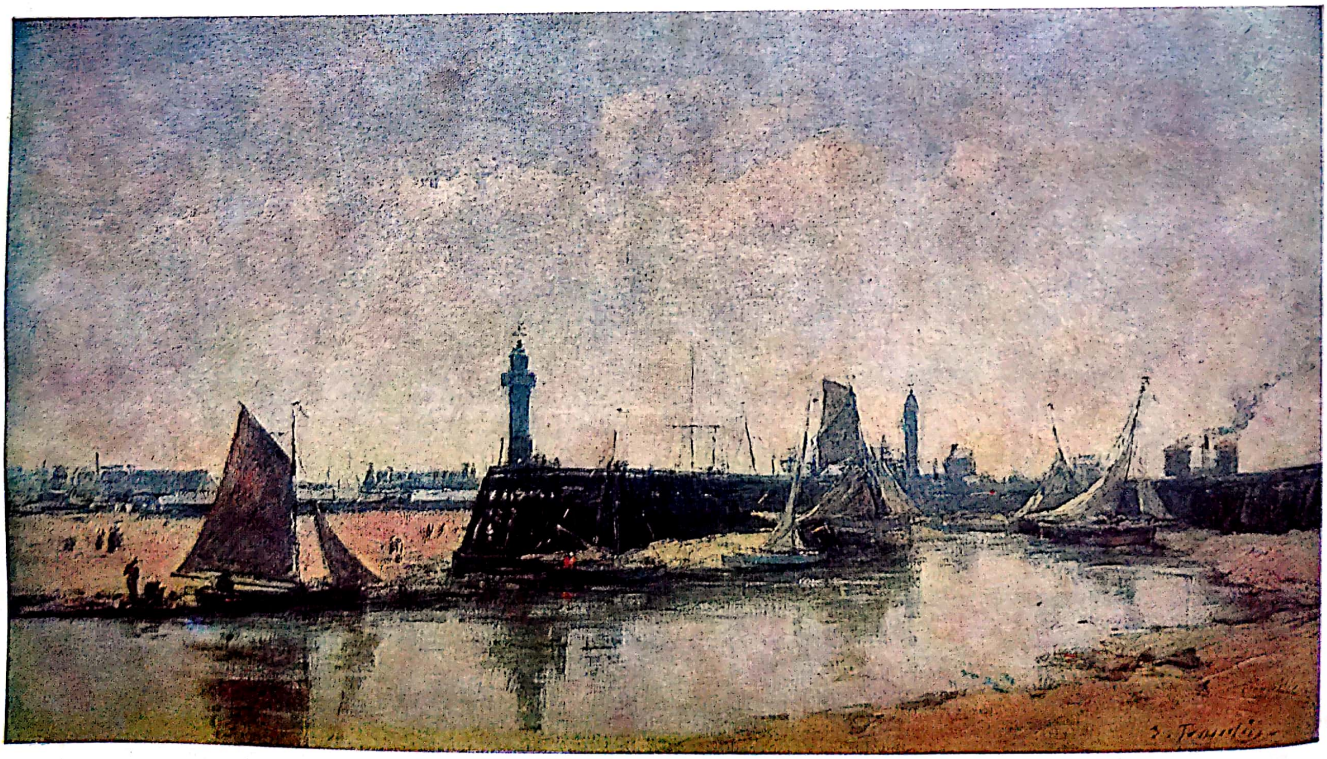
Scanned with OKEN Scanner

LXXXIV
ADOLPHE MONTICELLI
DAS BILDNIS DER FRAU THÉRÈSE RICARD

Scanned with OKEN Scanner

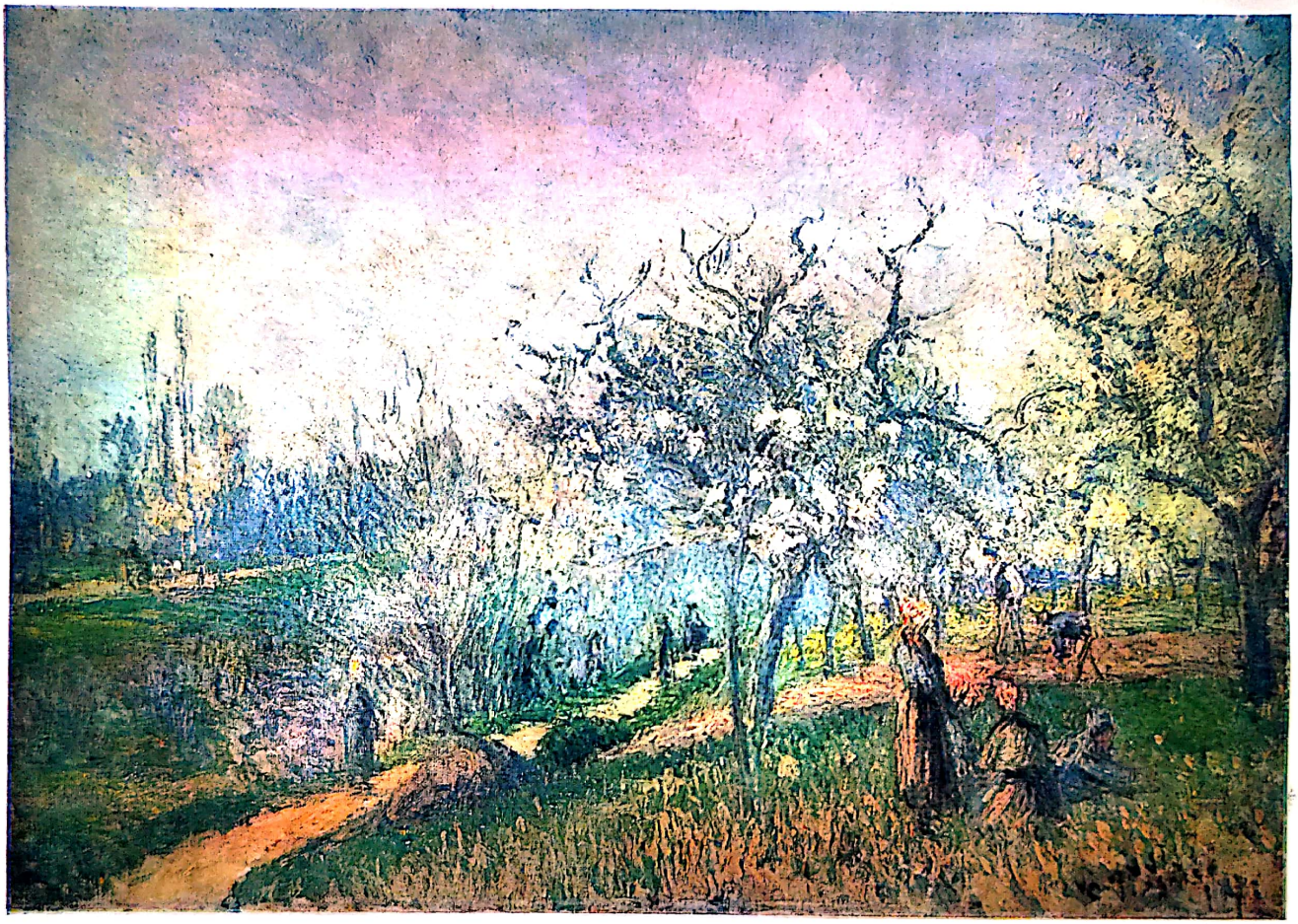


LXXXV
EUGÈNE BOUDIN
BAUSTELLE IN BORDEAUX



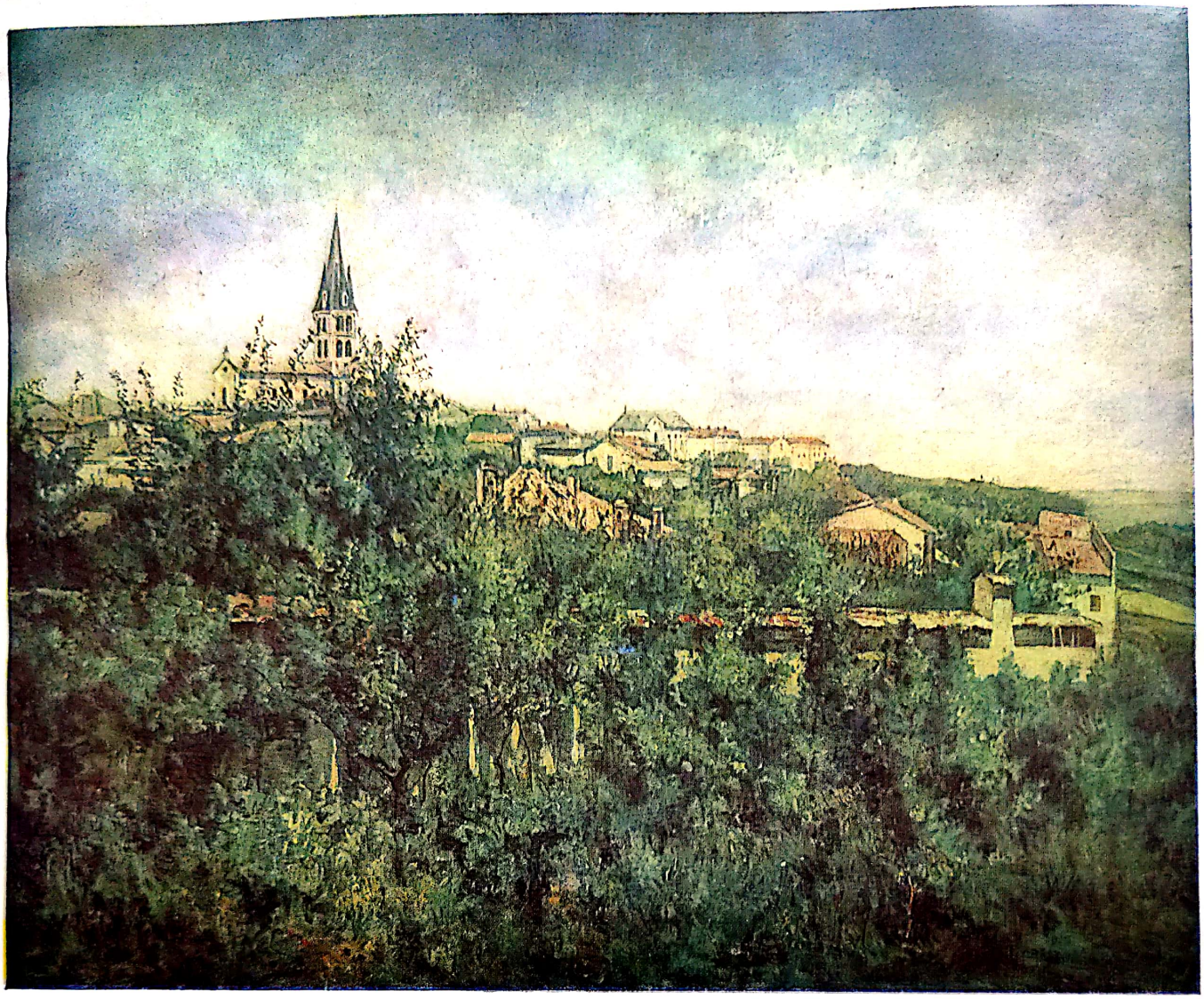
LXXXVI
EUGÈNE BOUDIN
DER HAFEN TROUVILLE

Scanned with OKEN Scanner



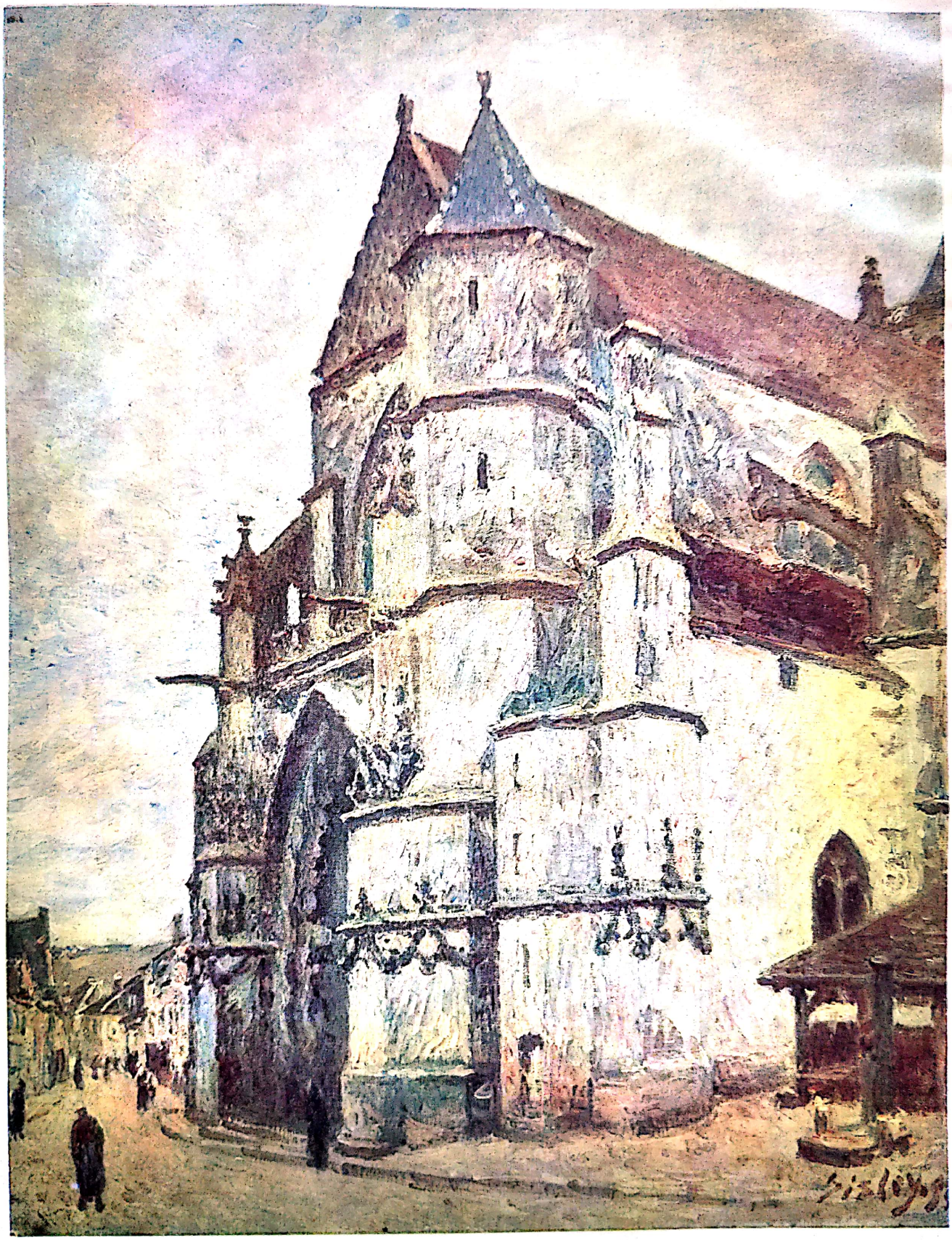
LXXXVII
CAMILLE PISSARRO
BLÜHENDER OBSTGARTEN

Scanned with OKEN Scanner



LXXXVIII
STANISLAS LÉPINE
(zugeschrieben)
STADT AM BERG

Scanned with OKEN Scanner



LXXXIX
ALFRED SISLEY
DIE KIRCHE ZU MORET IM WINTER

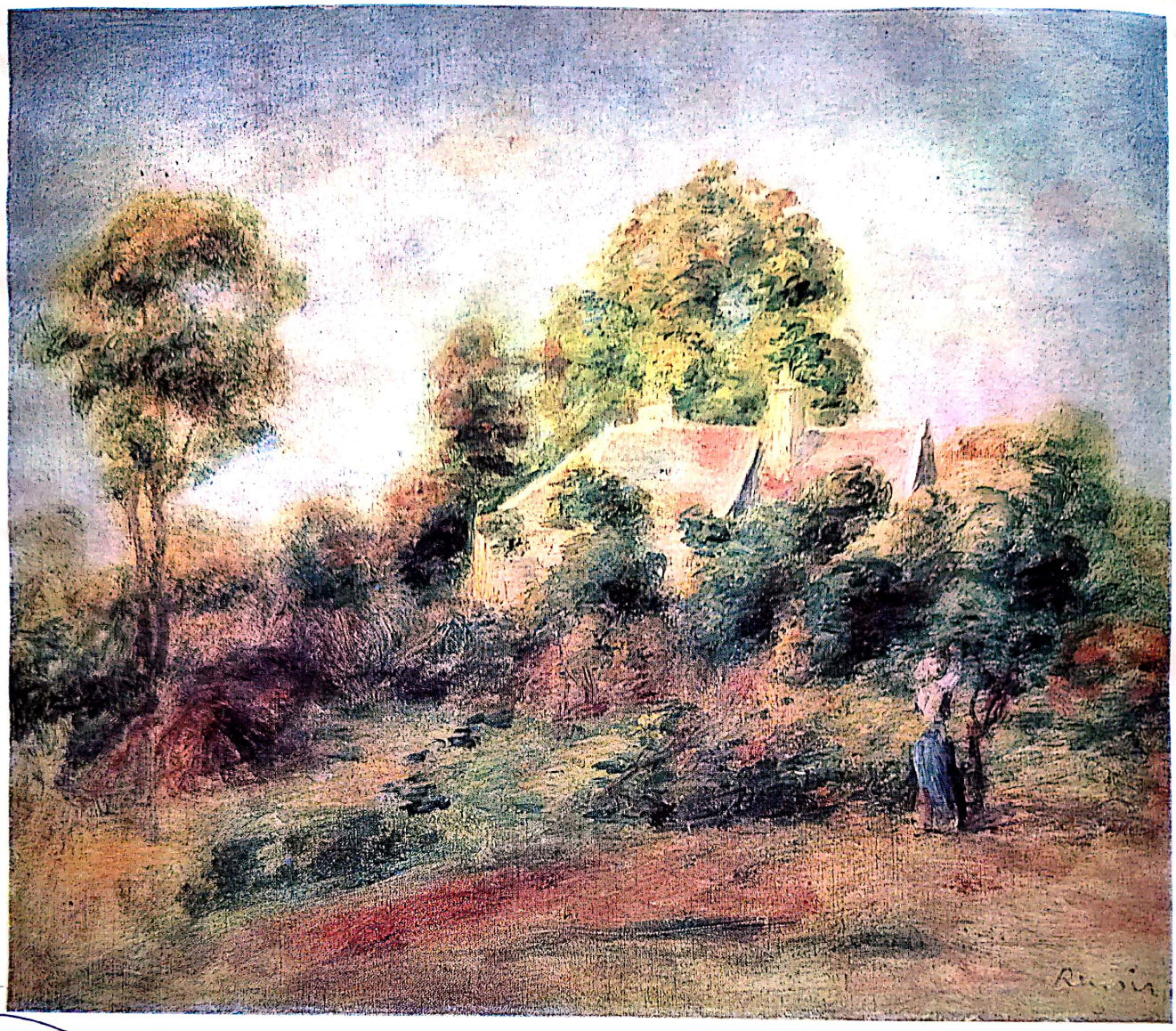
Scanned with OKEN Scanner

XC
CLAUDE MONET
FISCHERBOOTE BEI HONFLEUR

Scanned with OKEN Scanner

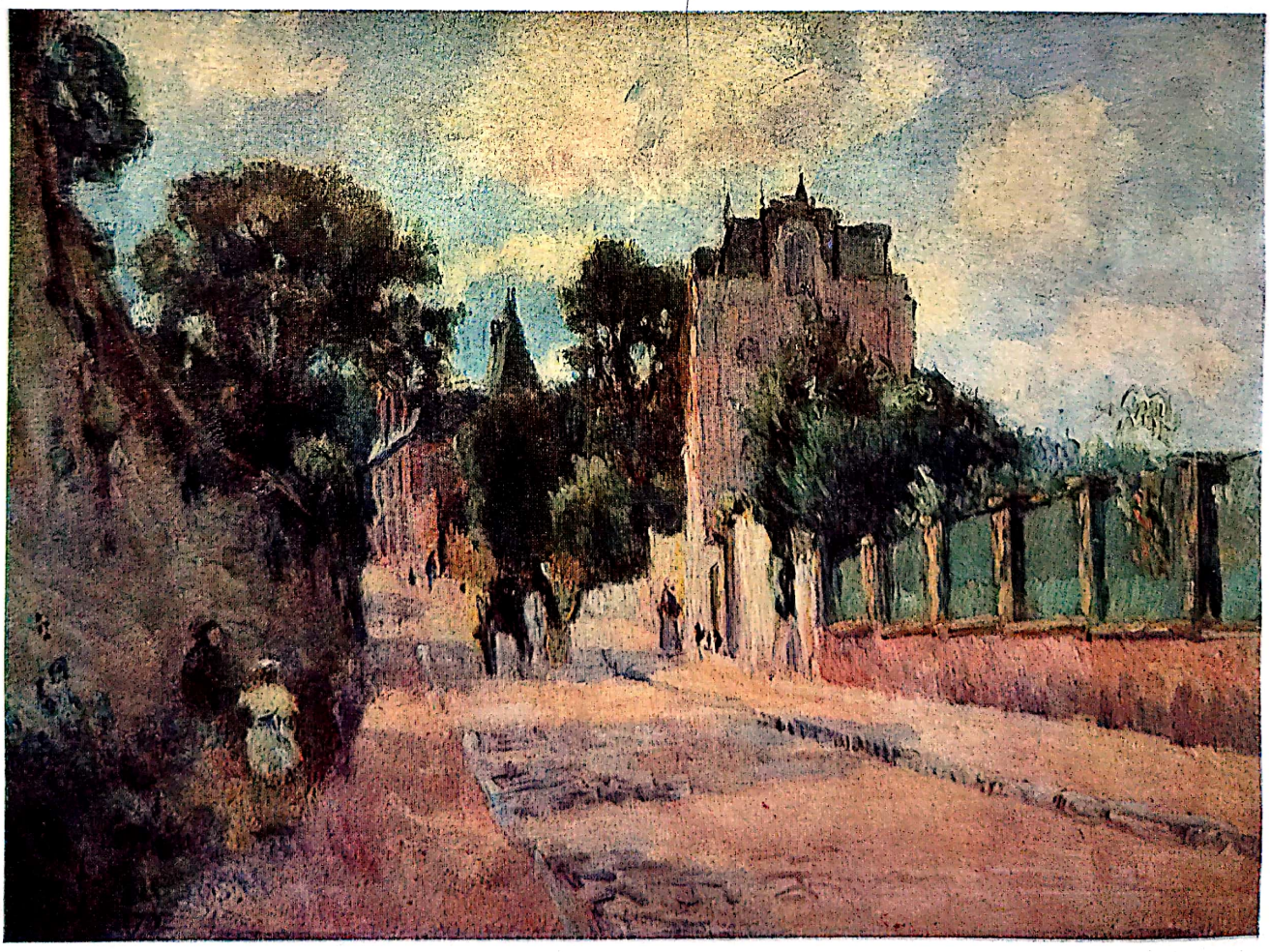
XCI
CLAUDE MONET
CAMILLE

Scanned with OKEN Scanner



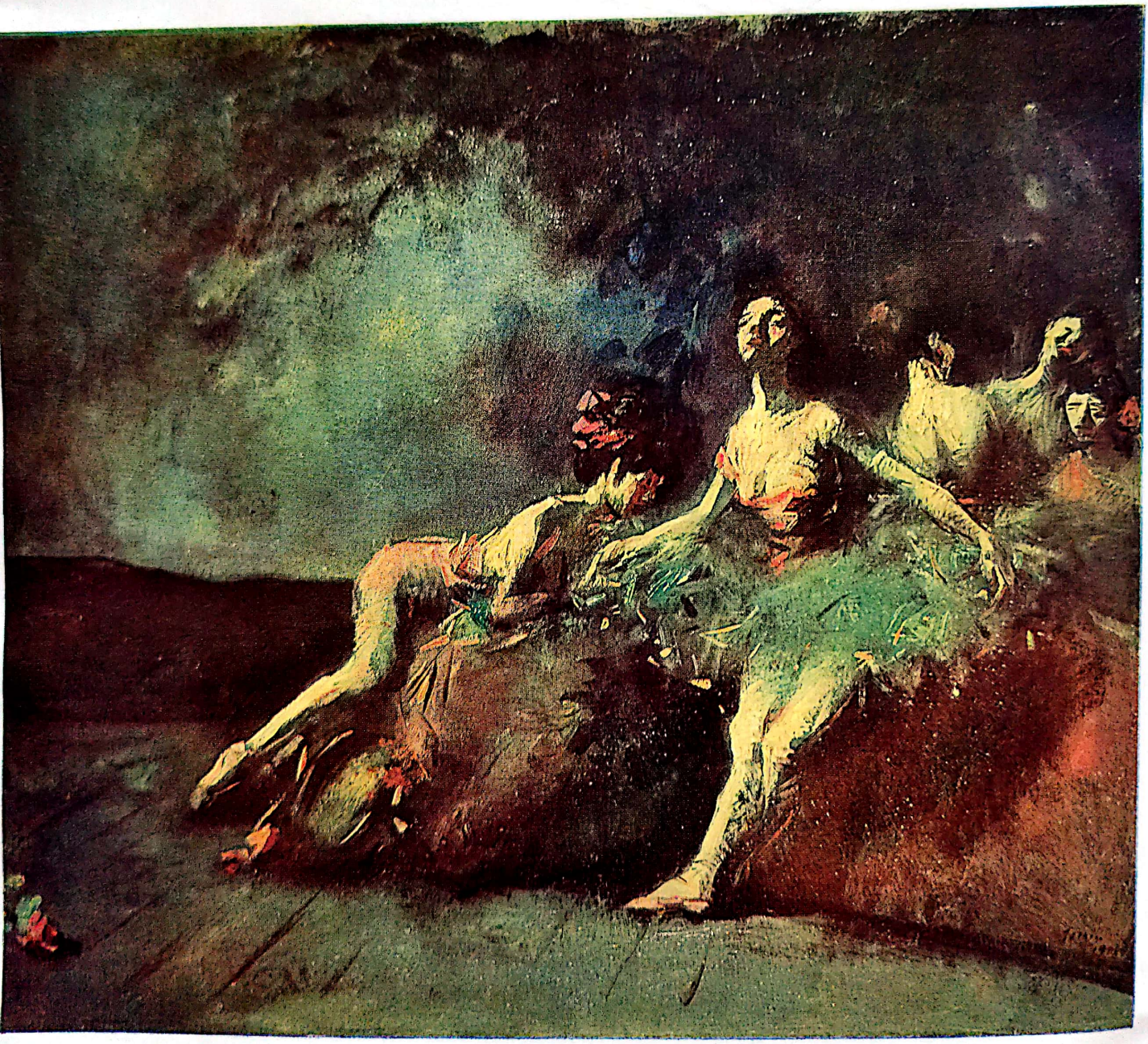
XCII
AUGUSTE RENOIR
LANDSCHAFT MIT HAUS

Scanned with OKEN Scanner



XCIII
ALBERT LEBOURG
STRAßE

Scanned with OKEN Scanner



XCIV
JEAN-LOUIS FORAIN
BALLERINEN WÄHREND EINER PAUSE

Scanned with OKEN Scanner

XCV
PAUL SIGNAC
TOR IN ST. TROPEZ

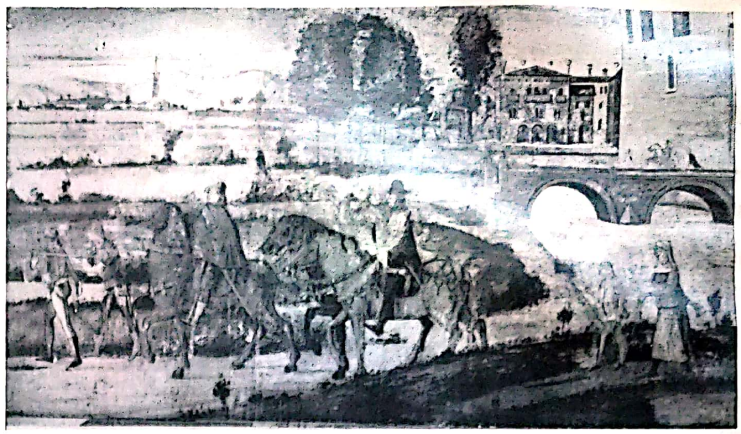
Scanned with OKEN Scanner

XCVIII
FILIP ANDREEWITSCH MALJAWIN
RUSSISCHER TANZ

Scanned with OKEN Scanner

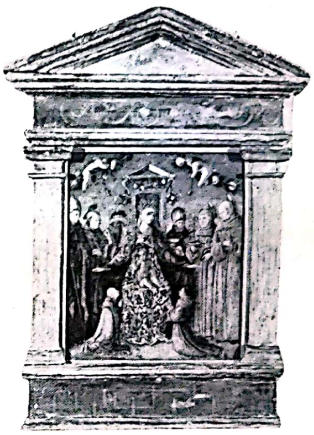
Italienische Schule

1. ANTONELLO DA MESSINA
(zugeschrieben)
DIE JUNGFRAU MIT DEM KINDE



2. LAZARO DI JACOPO BASTIANI
(Schule)
VENEZIANISCHE LANDSCHAFT MIT GESTALTEN

3. LAZARO DI JACOPO BASTIANI
(Schule)
VULKAN SCHMIEDET AMORS FLÜGEL

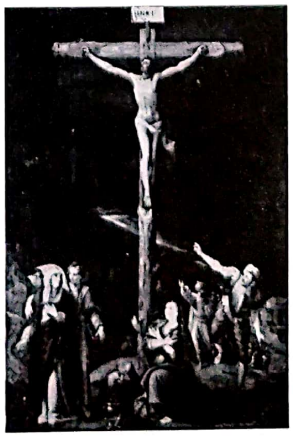


4. MARCO ZOPPO
MADONNA MIT HEILIGEN

5. BONIFAZIO DE PITATI und ANTONIO PALMA
DIE ANBETUNG DER KÖNIGE

6. TINTORETTO
BILDNIS DES MARC ANTONIO BARBARO

7. ALESSANDRO ALLORI (?)
BILDNIS EINER ADLIGEN MIT IHREM SOHN



8. FEDERICO ZUCCARO
DIE KREUZIGUNG

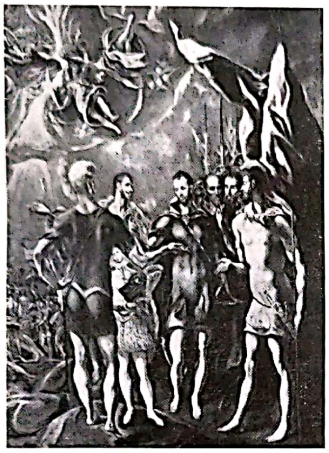
9. DOMENICO FETTI
HEILIGER MÖNCH

Scanned with OKEN Scanner

10. GIOVANNI BATTISTA LANGETTI
(zugeschrieben)
SENECAS TOD

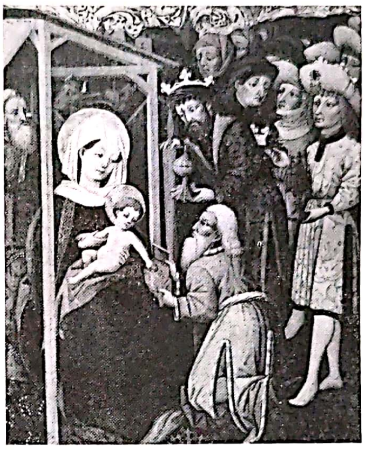
11. ITALIENISCHE SCHULE
Anfang des 17. Jahrhunderts
MADONNA

Spanische Schule



12. EL GRECO
DER HEILIGE MAURITIUS ODER DAS MARTYRIUM DER ZEHNTAUSEND TEHBANER

Österreichische Schule

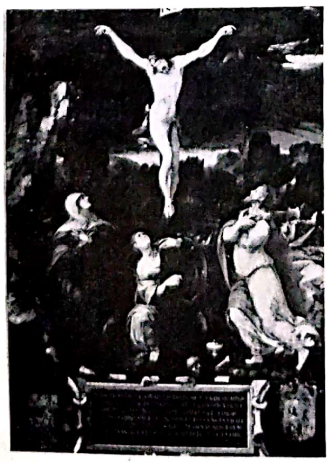


13. SÜDTIROLER SCHULE (BRIXEN)
Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts
DIE ANBETUNG DER KÖNIGE

Flämische Schule

14. BARTHOLOMÄUS SPRANGER
(zugeschrieben)
DIE VIER EVANGELISTEN

15. GORTZIUS GELDORP
DAS MÄDCHEN MIT DER KATZE

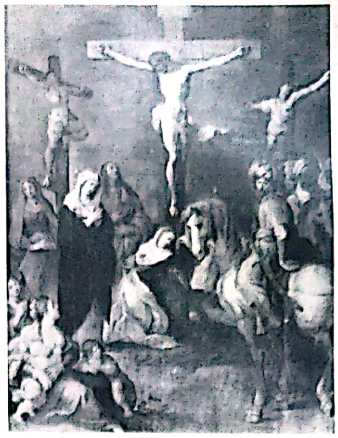


16. NIEDERLÄNDISCHE SCHULE
Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts
DIE KREUZIGUNG

17. JAN BRUEGEL d.Ä
DIE VIER NATURELEMENTE

Scanned with OKEN Scanner

18. FRANS POURBUS d.J.
BILDNIS EINES JÜNGLINGS



19. FRANS FRANCKEN d.J.
DIE KREUZIGUNG

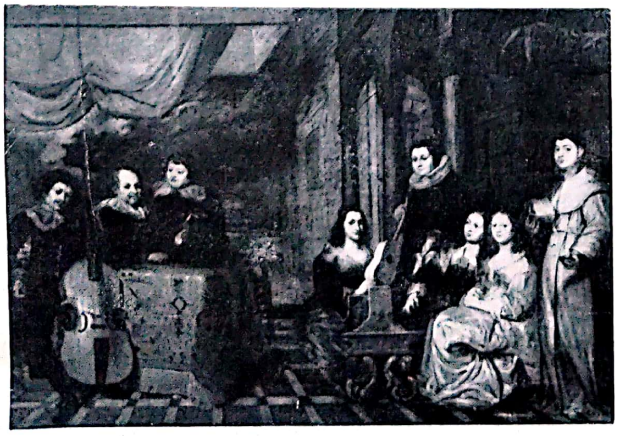
20. JACOB JORDAENS
DIE HEILIGE FAMILIE

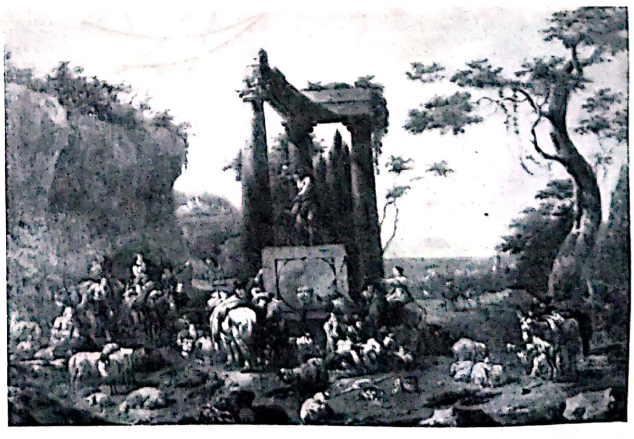
21. DAVID TENIERS d.J.
HOLLÄNDISCHE BAUERNSCHENKE

22. DAVID TENIERS d.J.
FLÄMISCHES INTERIEUR

23. GONZALES COQUES
FAMILIENPORTRÄT

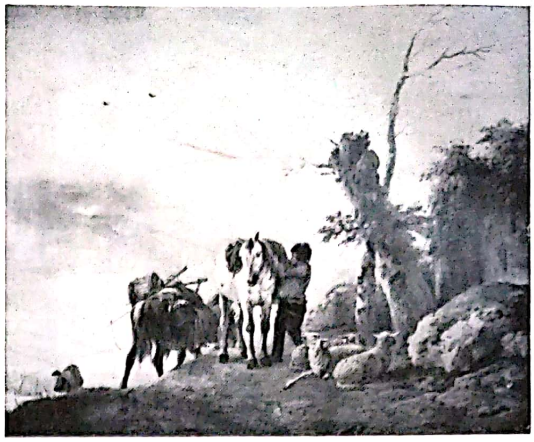
24. JAN FRANS SOOLMAKER
LANDSCHAFT MIT GESTALTEN





Scanned with OKEN Scanner

Holländische Schule



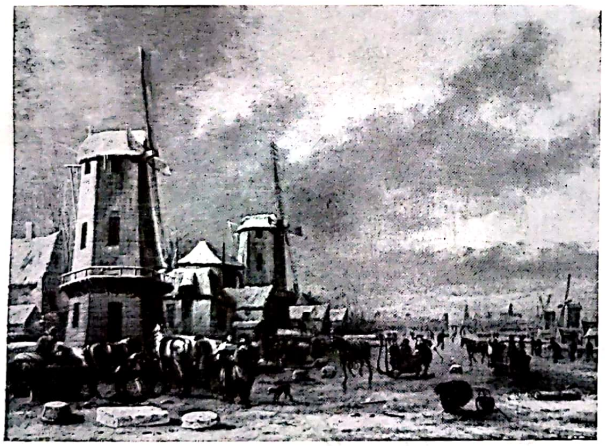
25. GOVAERT FLINCK
MÄNNERBILDNIS

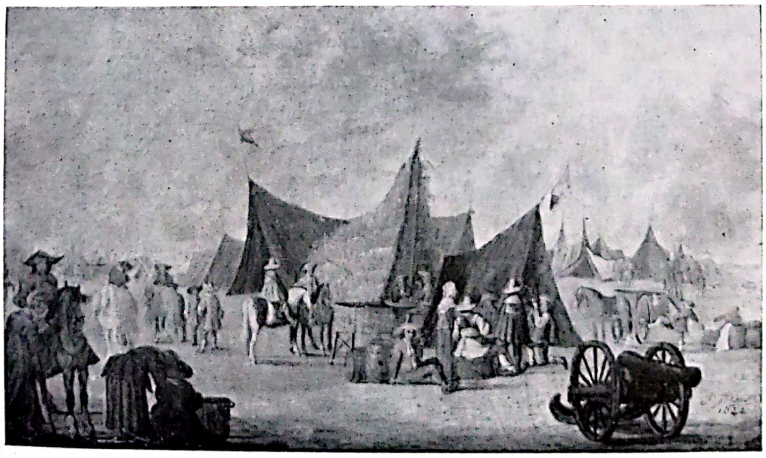
26. PHILIPS WOUWERMAN
LANDSCHAFT MIT PACKPFERDEN

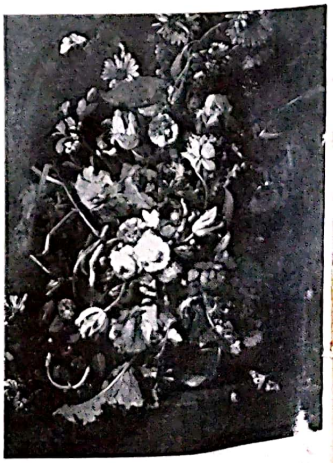
27. SAMUEL VAN HOOGSTRATEN
(zugeschrieben)
DER WEG NACH EMMAUS

28. KLAES MOLENAER
WINTERLANDSCHAFT

29. LÜDOLF BACKHUYZEN
MARINE







30. ISAAK JUNIUS
FELDNACHTLAGER

31. RACHEL RUYSCH
BLUMENSTRAUß

Scanned with OKEN Scanner

Französische Schule

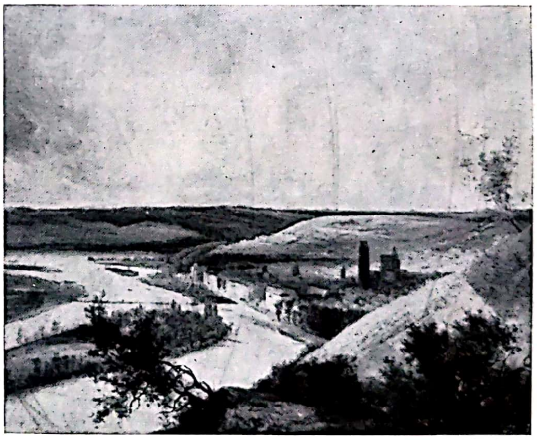
32. FRANZÖSISCHE SCHULE
15. *Jahrhundert*
DIE JUNGFRAU MIT DEM KINDE

33. FRANZÖSISCHE SCHULE
Erstes Viertel des 17. Jahrhunderts
FRAUENBILDNIS

34. PIERRE MIGNARD
BILDNIS DES HERZOGS DE BOURGOGNE ALS JESUSKIND

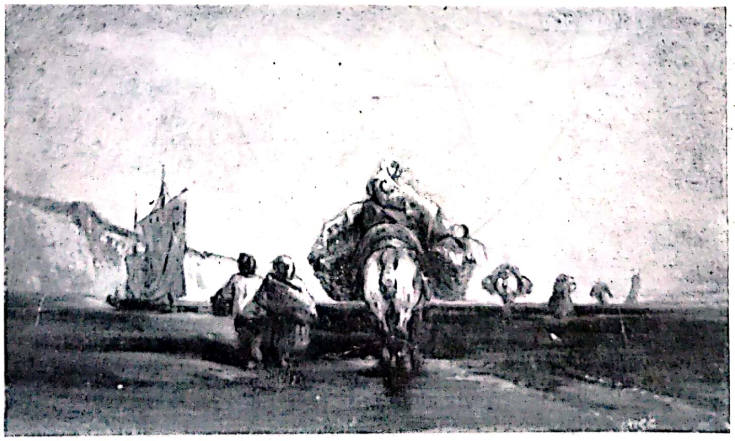
35. NICOLAS DE LARGILLIÈRE
BILDNIS DER HERZOGIN DU MAINE ALS GÖTTIN POMONA

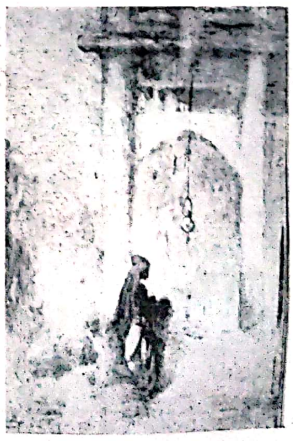
36. LOUIS VIGÉE (?)
BILDNIS EINES MALERS



37. JEAN-BAPTISTE GREUZE
DAS KIND MIT DEM SCHMETTERLING

38. LOUIS ETIENNE WATELET
GESAMTANSICHT DER STADT ROUEN

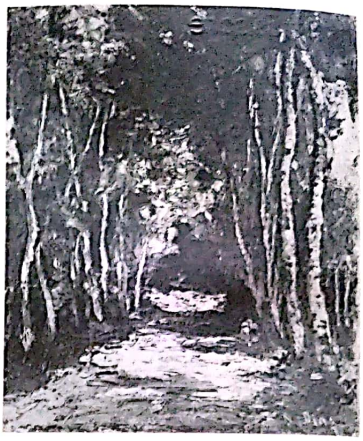




39. ACHILLE DEVERIA
DER AUFBRUCH ZUM ANGELN

40. ALEXANDRE DECAMPS
MAURISCHER TEMPEL

Scanned with OKEN Scanner



41. EUGÈNE ISABEY
MEERESUFER NACH DEM STURM

42. DIAZ DE LA PEÑA
WALDWEG

43. DIAZ DE LA PEÑA
BLUMENSTRAUß

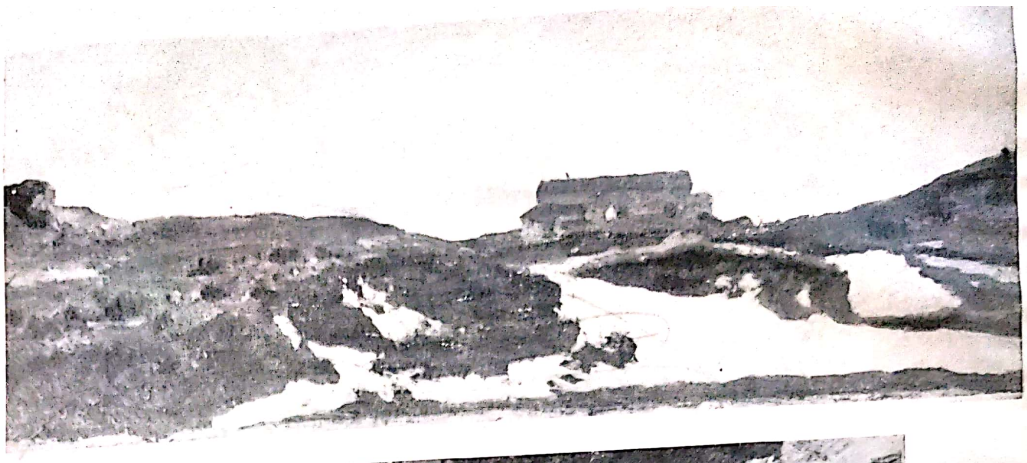
44. HONORÉ DAUMIER
DAS ABTEIL II. KLASSE

45. CONSTANT TROYON
LANDSCHAFT

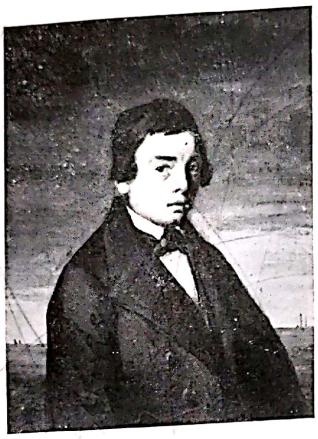
46. JULES DUPRÉ
LANDSCHAFT

47. JULES DUPRÉ
WALDLANDSCHAFT

Scanned with OKEN Scanner



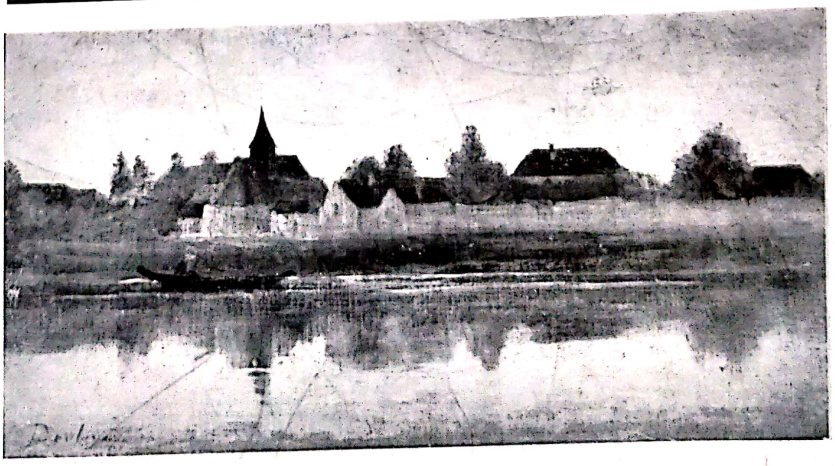
48. THÉODORE ROUSSEAU
LANDSCHAFT
AM MEERESUFER



49. FRANÇOIS MILET
BILDNIS
DES INGENIEURS MAIGRET

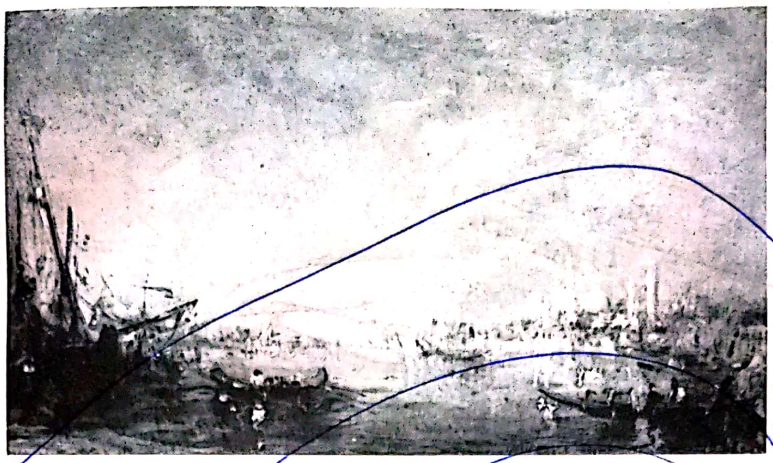
50. CHARLES-EMILE
JACQUE
FARMHOF

51. LOUIS FRANÇAIS
LANDSCHAFT

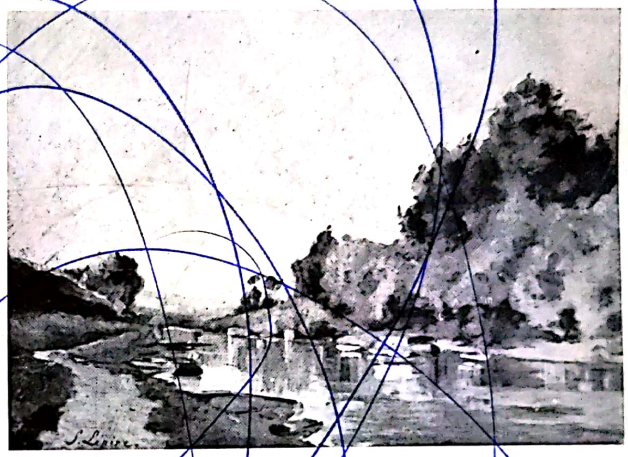


52. CHARLES DAUBIGNY
DORF AM UFER

Scanned with OKEN Scanner

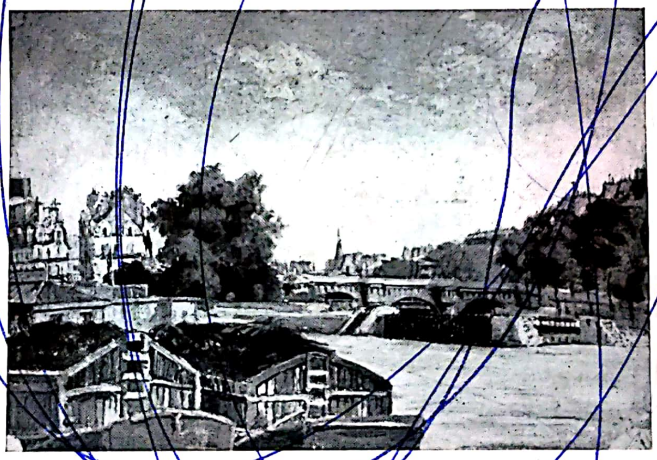


53. FELIX ZIEM
DER BOSPORUS



54. JEAN-BAPTISTE CARPEAUX
DIE FRAU UND DER SOHN DES KÜNSTLERS

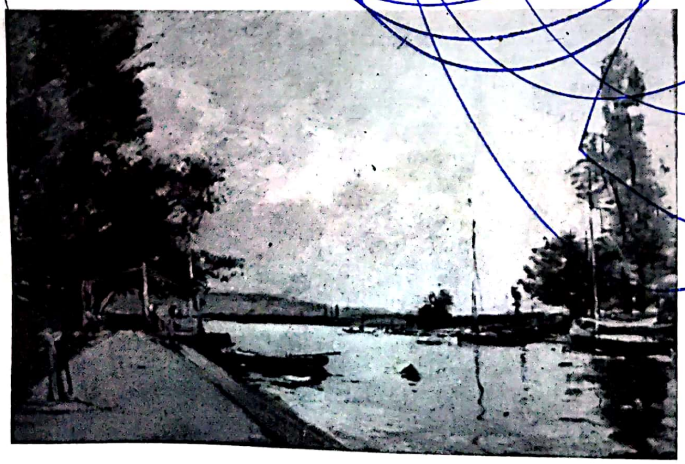
55. STANISLAS LÉPINE
AM SEINE-UFER

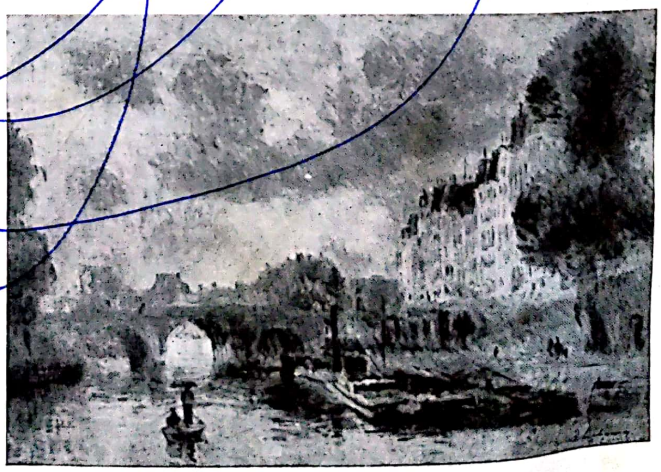


56. STANISLAS LÉPINE
DER SEINE-KAI BEI „PONT-NEUF"

57. STANISLAS LÉPINE
LANDSCHAFT

58. ALBERT LEBOURG
DIE PARISER „PONT MARIE" BEI NEBEL

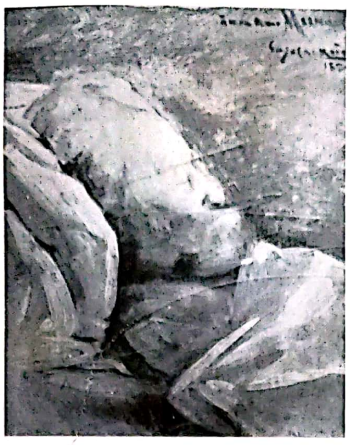




Scanned with OKEN Scanner

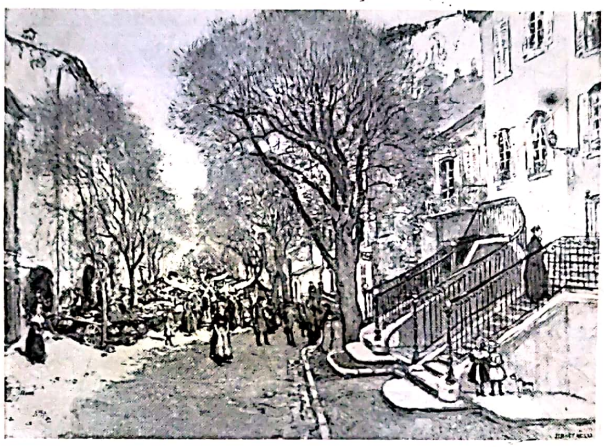
59. EUGÈNE CARRIÈRE
AUF DEM STERBEBETT

60. ALBERT BESNARD
SPANISCHE TÄNZERIN



61. JEAN-FRANÇOIS RAFFAËLLI
DER MARKT ZU ANTIBES

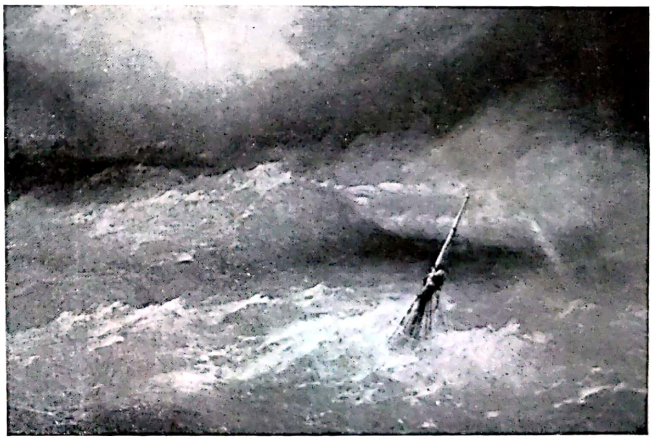
62. OTHON FRIESZ
KOMPOSITION MIT MENSCHEN



Russische Schule

63. WASSILI ANDREEWITSCH TROPININ
FRAUENBILDNIS

64. IWAN KONSTANTINOWITSCH AJWASOWSKI
DER SCHIFFSBRUCH



65. ILJA JEFIMOWITSCH RJEPIN
AUF DER WIESE

Scanned with OKEN Scanner

IMPRIMATUR: 01. 02. 1976
ERSCHIENEN: 1976
DRUCKBOGEN: 10
HOCHDRUCKREPRODUKTIONEN: 54
D.K. FÜR GROSSE BIBLIOTHEKEN: 7.03
D.K. FÜR KLEINE BIBLIOTHEKEN: 7
AUFLAGENZAHL: 1500+20+90

POLYGRAPHISCER BETRIEB ARTA GRAFICĂ
CALEA ȘERBAN VODĂ NR. 133
SOZIALISTISCHE REPUBLIK RUMÄNIEN

Scanned with OKEN Scanner